Antonio Rafael Mengs
1728-1779

Antonio Rafael Mengs 1728-1779

Antonio Rafael Mengs 1728-1779

MINISTERIO DE CULTURA
DIRECCION GENERAL
DEL PATRIMONIO
ARTISTICO, ARCHIVOS
Y MUSEOS

Fellow

MINISTERIO DE CULTURA
DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO, ARCHIVOS, MUSEOS.

Antonio Rafael Mengs
1728-1779

MUSEO DEL PRADO/JUNIO-JULIO 1980 - MADRID.

PROLOGO AL CATALOGO DE LA EXPOSICION MENGS

La celebración del Centenario de alguno de los grandes maestros de la pintura española y universal constituye una ocasión excepcional para estudiar, de forma detenida y coherente, el conjunto de su tarea creadora. Aunque llegamos, por desgracia, un poco tarde al de Antonio Rafael Mengs, creo que la Administración no debía dejar pasar esta oportunidad para mostrar la obra de quien llegado a España con la aureola de una fama casi indisputada, ejerció con el apoyo de la Corte una profundísima influencia en la joven pintura española de su tiempo. Con esta muestra podemos apreciar no sólo la conocida perfección de su labor como retratista o su calidad como dibujante, sino también su dedicación a otros géneros (el religioso o el mitológico), que quizá constituyen un aspecto menos conocido de su ejecutoria.

Esta Exposición era, pues, obligada. Resulta, además, complementaria en buena medida de la celebrada recientemente (también en el Museo del Prado) sobre «El Arte europeo en la Corte de España en el siglo XVIII». Demuestra, en fin, el cosmopolitismo de nuestro Siglo XVIII, a veces imprudentemente puesto en duda. Y, para concluir, por el mero hecho de su celebración ratifica la voluntad de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos de poner todos los medios para que, periódicamente, tengan lugar en nuestro primer Museo Nacional actividades auspiciadas por el Ministerio de Cultura.

Javier Tusell,
Director General del Patrimonio Artístico,
Archivos y Museos.

El año pasado se cumplió el Centenario de la muerte del pintor Antonio Rafael Mengs. La efemérides no fue rememorada en Alemania, en donde nació, ni en Roma, donde desarrolló su personalidad y fijó las características de su arte, alcanzando amplio reconocimiento, ni aún aquí, en España, donde transcurrieron años fecundos de su vida y en donde logró la más alta consideración como artista y como teorizador. Por esto, la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos consideró que este olvido no podía seguir, que precisaba aprovechar las circunstancias de fecha, poniendo en valor su relevante personalidad al presentar en una Exposición las distintas facetas de su obra.

Una primera circunstancia hay que destacar en la obra de Mengs. A pesar de la calidad de su pintura, la importancia que tiene en la historia de las artes y la excepcional valoración que alcanzó, tan sólo en el Museo del Prado puede habitualmente verse una representación de la misma. Otros Museos, siendo ricos en obras suyas, sólo presentan parvos ejemplos de ella que no consigue dar al visitante más que una visión imprecisa. Posiblemente por ello no es reconocido su valor, como merece. Un nombre, no más, para muchos.

Unese a esta circunstancia la de haber sido Mengs, a más de un pintor, un teorizante; un crítico de las Artes. Quizás por ello confundiéronse, posteriormente, en su imagen, la valoración de sus escritos con la de su obra como pintor. Aquéllos, criticados desde puntos de vista de una disciplina filosófica —la estética— que iniciaba su desarrollo precisamente durante la vida de nuestro pintor, pasaron a ser textos de valor histórico, alejados del lector corriente y aún del aficionado a las artes. Estas, antes de mediar el pasado siglo, siguieron caminos contrapuestos al ejemplo que presenta su obra y lo mantenido en su doctrina, lo que ahondó el olvido a sus escritos y también a su obra como artista creador.

Aún precisa decir que su obra escrita espera una edición que permita conocerla con exactitud, lo que quizás permitirá un más exacto juicio de la misma. Posiblemente ésta no variará en lo sustancial, pero en todo caso falta edición crítica en la que se estudien los manuscritos que se conserven y que aclare su tradición impresa. En ella existen obras suyas en alemán, otras en italiano y aún en español, al parecer redactadas con la ayuda de varios. Cual llegaron a nosotros, nos cabe dudar lo que éstas recogen en concreto, ni si la intervención de sus editores es mayor o menor.

En todo caso sus escritos son definitorios de su posición neoplatónica, y ésta de los principios del neoclasicismo. No merecieron —al menos no le alcancé a ver— estudio en el que se compararan con los de su coterráneo y amigo el arqueólogo Winckelmann. No seré yo quien afirme si éste fue quien, basado en sus estudios sobre la arqueología greco-romana, influyó en Mengs, o si fue la intuición de éste la que dio origen a las valoraciones de ambos. Pero el caso es que existe un Mengs teorizante que supremamente valoró principios de lo que conocemos como clasicismo, poniendo en la cima de las obras de la pintura las de los grandes autores de la Antigüedad clásica, unas obras que, en sus originales, ni ahora ni entonces se conocían, valorando como excelsas las obras de escultores griegos, conocidas únicamente a través de sus copias e imitaciones romanas. Lo poco que llegó a nosotros de mano de los grandes escultores griegos, apareció con posterioridad a su vida.

Pero también existe un Mengs, a juzgar por sus mismos escritos, que fue un buen conocedor de la pintura del Renacimiento a sus días, que valoraba con justeza aún lo que era ajeno a sus propios ideales, al tiempo que la práctica le llevaba a un género de eclecticismo basado tanto en lo greco-romano, como en la valoración de la gran corriente clasicista, nacida en el Renacimiento, que bordea y supera lo barroco. Por último, existe otra faceta en Mengs, primeriza, pues fue desde su extrema juventud un gran pintor que, como todos, se desarrolló partiendo de las enseñanzas en las que se formó, hasta conseguir formar un estilo propio. Mengs, en sus principios, empleó formas barrocas para expresarse. El que conservar el estilo de su madurez, su arquetípica manera de hacer, es algo que es la esencia de la pintura neoclásica, al procurar conseguir en sus pinturas lo más cercano tanto a lo que consideraba el ideal de belleza, como la forma de expresarla. En cuanto al tema de sus obras, junto a las basadas en la mitología y la historia greco-romana —que es donde más clara aparece la esencia del neoclasicismo—, desarrolló temas religiosos cristianos y cultivó, ampliamente, el retrato, en el que, cuidadoso, cae en una visión naturalista del retratado, al que, en ocasiones, no idealiza.

Tal ocurre en sus autorretratos; en ellos aparecen recogidos los efectos de la enfermedad que muy joven le llevó al sepulcro. No hay en los mismos transformación ni idealización; son objetivo estudio de sí mismo y de su decadencia física.

A nosotros, al organizar esta Exposición en el Museo del Prado, tratamos de presentar estas diferentes facetas del gran pintor. Hacer patente su excepcional maestría en el dibujo —de los que presentamos numerosos ejemplos— y, al propio tiempo, mostrar la riqueza de su colorismo, y la suma riqueza de su inspiración, que basaba en la naturaleza —a la que invocó constantemente, así como la necesidad de su estudio para sobrepasarla—, tanto como en los autores de la Antigüedad o de la tradición clásica de la pintura. Rafael y Corregio fueron sus autores más admirados, pero en su obra hállanse detalles que son consecuencia del estudio de Guido Reni, así como pueden hallarse huellas de otros pintores, aún dispares a su genio. Pues su conocimiento de la pintura antigua —me refiero a la de los siglos XVI y XVII— fue grande. Tan grande como tuvo que ser la sorpresa que le proporcionaron los hallazgos de pinturas en Herculano y Pompeya, que se iniciaron en sus días, y que no se sujetaban a las ideas que tenía formadas sobre la pintura greco-romana.

Su originalidad como pintor se halla basada en un ideal, que era una fantasía por él —y por Winckelmann— creada. Suponían que la pintura griega tenía que tener características que presenta las obras de escultura clásica que conocieron. Supusieron que la condición plástica de éstas se reflejaba en las pinturas de igual manera. Winckelmann fue el primero en ordenar los restos existentes y clasificarlos según los textos de autores de la Antigüedad —escasos y confusos— que llegaron a nosotros. Para su pintura, Mengs no consideró otro modelo antiguo que el de la escultura clásica en el momento de equilibrio que constituyó su culminación.

Su colorido fue predominantemente influido por el que constituía el de la moda entre las altas clases sociales de su momento. Una altísima gama de colores, de estridente armonía, sabiamente organizada. En ella influye el que los colores se hallaban exaltados por la materia empleada: las riquísimas sedas de corruscante brillo. Todo ello fue conseguido por el artista con aplicada minuciosidad, con delicadeza en el toque del pincel, tratando de conseguir volúmenes plenos en los que el claroscuro se funde imperceptiblemente desde lo iluminado a la completa sombra. Una técnica que mucho tiene de miniaturista, siendo técnica de supremo virtuoso. Mengs supo, además, pintar al fresco con perfección y ni decirse tiene que fue dibujante de seguridad y perfección pocas veces igualadas en su manera.

Mengs alcanzó a tener en sus días pleno reconocimiento como gran pintor. Su personalidad le ayudó, pues fue hombre amable y bondadoso, siendo buen conocedor de lo suyo, sabiendo explicar razonadamente sus principios, tal y como sus escritos demuestran. Pintor que consideraron filósofo los más cercanos, dando a este término un contenido distinto y más complejo del que hoy le damos. A más, fue buen maestro. Como tal, dejó escritos acerca de la organización de una Academia, pensando en la de Madrid, que en cierta manera rigió, y en la que pesó fuertemente su influencia, a pesar de las dificultades que tuvo con los académicos. No puede ser ahora cuestión, ni de éstas, ni tampoco de las ideas que propugnaba para la enseñanza de las Artes. Añadamos que, a pesar de sus diferencias, mostró gran generosidad con la Academia de San Fernando en la que, entre sus componentes, se contaban muchos que fueron sus discípulos, o artistas en quienes influyó.

Intervino, además, por orden del monarca Carlos III, en la dirección de las empresas artísticas patrocinadas por él. Su influjo en la selección de los pintores de cartones para la Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, y aún de los modelos que debían tejerse, es el mejor ejemplo. A pesar de las ideas sostenidas en sus escritos, Mengs no fue un dogmático.

La razón se halla en su propio ideario, que admitía toda suerte de tendencias y de estilos, aunque les valorase de manera diferente. El mismo, al pintar, pretendía conseguir una síntesis excelsa por la que quedase expresada su idea de la belleza, superior a lo visible. Pretendió expresar un mundo perfecto, exquisitamente bello, siguiendo modelos desaparecidos, que una concepción propia del mundo greco-romano le proporcionaba.

Este esfuerzo no lo logró por completo. De una parte, porque el arte griego fue más complejo de lo que imaginó; de otra, porque su propio ideal era quizás inalcanzable. Nos dejó, sin embargo, un número crecido de

obras de gran perfección y belleza: obras ajenas en todo a los problemas de la vida diaria del hombre. Dejó en ellas plasmada una aspiración, un sueño de belleza. Este podrá no ser el nuestro, pero constituye un momento de la historia y, como tal, es inmortal.

Al estudiar la obra de Mengs, no puede descartarse la existencia de una evolución que le aleja de las formas ampulosas del rococó, y la depura en el sentido de dar mayor simplicidad, apagando la gama de colores, pero, en todo caso, Mengs, que desde su extrema juventud fue dibujante de notable seguridad y perfección, alcanzó muy pronto a tener personalidad definida y estilo propios. Por ello, la Exposición, aún conteniendo obras de varios períodos de su carrera, no fue concebida para presentar cronológicamente sus pinturas, sino como muestra de los distintos géneros que cultivó. En lo que permitieron las salas, se encuentra dispuesta en conjuntos basados en la semejanza de sus temas. A través de los mismos, se puede considerar la fertilidad de las variantes que Mengs alcanza a dar a cada uno de ellos; la sutileza con que dispuso sus variantes y la esencial idea de lo que el arte como creador de belleza debe ser, que una vez alcanzada no varió, y lo que ésta —la belleza— es: para él —para Mengs—, sublimación de las apariencias naturales.

Xavier de Salas

BIOGRAFIA

1728	12 de marzo en Aüssig (Bohemia).
1740	Hasta ahora instruido por su padre. Parten para Roma.
1741	Estudia a Rafael y las estatuas antiguas.
1742	Taller de Marco Benefial.
1744	Vuelve en mayo a Dresde.
1745	Comienza su actividad como pintor al pastel. Conoce a Augusto III de Polonia.
1746	Nombramiento de Pintor de Cámara de Augusto III en Dresde. En otoño vuelve a Roma, visitando varias provincias italianas.
1747	Roma.
1748	Matrimonio con Margarita Guazzi y conversión al catolicismo.
1749	Roma. En septiembre parte para Dresde.
1751	Nombramiento de Primer Pintor de Cámara de Augusto III, gran actividad pictórica en la Corte de Dresde. En septiembre parte para Roma pero se detiene durante algún tiempo en Venecia.
1752	Roma, se establece con su mujer y su hija, Ana María.
1753	Roma, bóveda de San Eusebio.
1755	Roma, conoce a Winckelmann. Primer contacto con el Rey de Nápoles, Carlos VII, futuro Carlos III de España.
1758	Roma, es nombrado caballero. Parte hacia Nápoles.
1759	Nápoles, el Rey Carlos VII parte hacia España para hacerse cargo del trono español.

1760	Bóveda Villa Albani.
1761	Roma, nombramiento de Pintor de Cámara de Carlos III. 7 de agosto parte hacia España, llega a Alicante en otoño.
1762	Madrid.
1763	Contactos con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
1766	Nombrado Primer Pintor de Cámara del Rey. G. Casanova llega a Madrid y se hospeda en casa de Mengs.
1769	Enfermo pide permiso para pasar a Roma. En marzo llega a Génova y pasa después a Florencia.
1770	Florencia. Es elegido Príncipe de la Academia de San Lucas de Roma.
1771	Roma.
1772	Techo de la Cámara de los Papiros en el Vaticano. En noviembre parte para Nápoles.
1773	Regresa a Roma. En otoño se pone en camino hacia Florencia.
1774	Florencia. Llega a Madrid en julio.
1775	Apoteosis de Trajano y bóveda del Palacio de Aranjuez.
1776	Enferma y parte hacia Roma.
1777	Roma.
1778	Muere su mujer el 3 de abril en Roma. Sigue trabajando para el Rey de España y enviando sus obras a España.
1779	Muere el 29 de junio y es enterrado en la Iglesia de San Michele in Sassia de Roma.

CATALOGO

por Mercedes Agueda Villar

AUTORRETRATOS Y RETRATOS DEL ARTISTA

La posición del artista en la sociedad europea del siglo XVIII es cada vez más prominente (1), han pasado las épocas en las que tenía que estar sujeto a las decisiones de los rectores de la política en Bellas Artes, como había pasado a lo largo del siglo XVII y muy especialmente en la Corte francesa. A la luz de las nuevas teorías filosóficas, el hombre va a reivindicar cada vez más profundamente sus deseos de regir su propio destino personal y profesional.

El artista para liberarse de los caprichos del particular y de la absorbente tarea de las grandes empresas reales va a buscar por medio de la profesionalización y asociación una salida a la crisis de creatividad en que se encuentra su oficio.

En un principio, intentará prepararse técnicamente lo mejor posible, buscando el estudiar y practicar las más variadas técnicas, puesto que el arte es cada vez más complejo con la utilización de nuevos materiales (2) y sobre todo con el deseo de experimentación que sufren todos los saberes del siglo. Esta preparación técnica podrá ser a la manera tradicional practicando todos los aspectos de su arte en el taller de un artista famoso o bien en las Academias que están empezando a surgir (3) y que le van a ayudar no solamente en el aspecto técnico, sino en la creación de un gusto estético determinado: admiración por la Antigüedad Clásica (4).

Una vez establecido, el artista va a buscar primero por los caminos tradicionales de la clientela aristocrática, la Iglesia y la Monarquía, la difusión de su arte (5); pero cada vez más van a solicitar sus servicios una nueva clase que está comenzando a crecer: la burguesía, de ésta y de la aristocracia va a surgir el aficionado, dilettanti *o* connaisseur *que adulará, admirará y ensalzará a los artistas. Este aficionado va a ser en principio sólo un coleccionista, pero poco a poco alrededor de unos determinados artistas, sobre todo de aquellos que buscan las raíces y las explicaciones a su arte, se convertirá en un estudioso de la teoría del Arte y por vez primera los secretos del Arte no van a ser sólo patrimonio de sus practicantes, sino que va a surgir el intelectual que pronto sistematizará estos conocimientos dando lugar al nacimiento de una nueva ciencia: la Historia del Arte, cuyos escritos van a proliferar a partir de este siglo (6).*

De esta forma, el artista que mejor reúna dentro de su arte el conocimiento técnico junto a la apoyatura teórica (7) será el mejor dentro de estas élites y ese es precisamente el caso de Antonio Rafael Mengs, cuyo rígido aprendizaje, estudio de la Antigüedad y puesta al día de las nuevas corrientes europeas, le convirtieron tanto en Roma como en Madrid en pontífice máximo de las Bellas Artes en sus dos aspectos teórico y práctico.

Así la efigie del artista va a ser solicitada por sus amigos y admiradores en señal de confianza y modernidad, aumentando considerablemente el número de autorretratos. Su muerte va a ser lamentada y celebrada cual si se tratase de un artista de la Antigüedad o del Renacimiento y los escritos por su muerte se sucederán (8).

BIBLIOGRAFIA: (1) GALLEGO, J., *El pintor de artesano a artista.* Granada, 1976.—(2) CARRETE PARRONDO, J., *El grabado calcográfico en la España Ilustrada.* Exposición del Club Urbis. Madrid, 1978.—(3) PEVSNER, N., *Academies of Art. Past and present.* New York, 1940-1973. (4) ROSENBLUM, R., *The International Style of 1800.* New York, 1956-1976.—(5) ARGAN, G. C., *Il Neoclassicismo.* Anno Accademico 1967-68. Roma, 1968.—(6) HENARES CUÉLLAR, J., *La teoría de las Artes Plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII.* Granada, 1977. (7) HONOUR, H., *Neo-Classicism.* London, 1968-1977.—(8) BIANCONI, *Elogio Storico del Cavaliere Anton Raffaele Mengs.* Pavía, 1795.

1. AUTORRETRATO

Oleo sobre lienzo. 1,34 × 0,96.

Origen: Adquirido en Florencia por el Duque Carlos Miguel (1794-1835) en agosto de 1817.

Exposiciones: Madrid, Museo del Prado, 1929 (16).

Bibliografía: Barcia, 1911, n.° 260.—Voss, 1924, pág. 656.—Sánchez Cantón, 1927, lám. V.—Idem, 1929, pág. 10, n.° 16. Pita Andrade, 1959, pág. 59.—Honisch, 1965, n.° 162, lám. 14.

Colección: Madrid. Palacio de Liria. Excmos. Duques de Alba.

Retrato de tres cuartos, viste bata de artista ribeteada de pieles; en la mano derecha lleva un carboncillo o lápiz y con la izquierda sostiene una gran carpeta para guardar dibujos. Sánchez Cantón (1929, n.° 16) le supone dibujando y mirando a un modelo, esta actitud así como otras de diversos autorretratos más bien parece coincidir con los gustos retóricos del arte barroco francés que el pintor conoció bien durante su juventud en Dresde, sin embargo, la modernidad de este autorretrato estriba en la ausencia de cortinajes y elementos muebles a que nos tiene acostumbrados el retrato francés, así como la nitidez con que se destaca el perfil sobre el fondo liso. También en el arte italiano de la primera mitad del siglo XVIII se utilizó este tipo de autorretrato (Solimena, Museo del Prado, n.° 352). Más tarde fue el modelo típico seguido por la pintura romana de mitad del siglo, aunque ya con la sobria desnudez del arte neoclásico.

De los numerosos autorretratos que se conservan de este artista, solamente hay cuatro que representan al pintor más joven de la edad que aquí aparenta: los dos pasteles del Staatliche Kunstsammlungen Gemäldegalerie de Dresde (Inv. n.° 2.163 y n.° 166), uno con vestido azul y otro con vestido rojo con técnica y composición francesa, derivada del estilo de Louis Silvestre, fechados durante su estancia en Dresde hacia 1744-45 (Honisch, 1965, n.° 37, lám. 4 y n.° 205). Los otros dos dibujos (Albertina, Inv. 4.617, y Dresdner Kupferstich-Kabinett, Inv. C2.465), en ambos el pintor está tocado por una especie de turbante, aparentemente el de la Albertina le representaría más joven y el del Gabinete de Dresde estaría fechado hacia 1759-61, durante su estancia en Roma, antes de ser llamado a Madrid por Carlos III (Das Dresdner Kupferstich-Kabinett und die Albertine Meisterzeichnungen das zwei alten Sammlungen, 1978, núms. 149 y 150).

El autorretrato que aquí se presenta fue fechado por Sánchez Cantón (1929, n.° 16) hacia 1760, fecha con la que estamos plenamente de acuerdo por la semejanza física con el dibujo del Gabinete de Dresde. Por otra parte el tipo de autorretrato sosteniendo una carpeta de dibujos es un modelo compositivo que repitió en obras posteriores (Honisch, 1965, núms. 20, 98, 79 y 62).

Conocemos por fotografía una copia reducida de este autorretrato que aparece en el Archivo Fotográfico del Servicio de Recuperación con el n.° 3.994.

2. AUTORRETRATO

Oleo sobre tabla. 0,63 × 0,51.

Origen: Colecciones Reales. Inventario del Real Palacio de Madrid de 1814. Pieza novena, 252.—Catálogo Museo del Prado, 1828, n.° 507; ídem, 1843, n.° 1.010; ídem, 1910-1972, n.° 2.197.

Exposiciones: Madrid, Museo del Prado, 1929, n.° 30. Londres, The Age of Neo-Classicism, 1972, n.° 193.

Bibliografía: Azara, 1780, n.° 66.—Voss, 1924, pág. 659.—Bénézit, 1966, tomo VI, pág. 61.—Honisch, 1965, n.° 151, página 105.

Colección: Madrid, Museo del Prado, n.° 2.197.

Casi de medio cuerpo, de perfil y rostro de frente. Viste bata de terciopelo ocre guarnecida de pieles, en la mano derecha, los pinceles. Puede fecharse inmediatamente después del autorretrato de la Casa de Alba (n.° 1) coincidiendo con la primera estancia del pintor en España 1761-1769, incluso se podría fijar la fecha entre 1761-1765, pues conocemos la existencia de retratos posteriores y en éste su rostro es todavía juvenil, sin muestras de fatiga o enfermedad, causa de su partida de España en 1769.

Tiene la peculiaridad de ser uno de los pocos autorretratos que presentan una técnica abocetada por no estar terminado y en donde se puede observar el tipo de imprimación rojiza comúnmente usada por Mengs.

En el Museo Lázaro Galdiano de Madrid existe una copia de mayor tamaño en forma de óvalo (Colección Lázaro, 1926, tomo I, n.° 107, pág. 110, y Camón Aznar, 1960, pág. 291).


252.

3. AUTORRETRATO

Oleo sobre tabla. 0,62×0,55.

Origen: Colección Bernardo Yriarte.—Ant. Bertrán y Musitu.

Exposiciones: Se expone por primera vez.

Bibliografía: Azara, 1780, n.° 66, pág. LI.—Ponz, 1793, tomo V, págs. 321-322.—Bianconi, 1795, pág. X.—Ceán Bermúdez, 1800, tomo III, pág. 129.—Honisch, 1965, n.° 173, lám. 27.

Colección: Madrid, colección particular.

Busto de tres cuartos y rostro de frente, viste una bata de terciopelo. Se trata de otro tipo de autorretrato que se repite en el de la Galería Dahlem de Berlín (Honisch, 1965, n.° 17, lám. 28). El retrato fue regalado por el pintor a Bernardo de Yriarte que era Oficial Mayor de la Primera Secretaría de Estado y su amigo antes de la última partida hacia Roma en 1776, y es en esta última estancia española entre 1774-76 cuando se puede fechar. Este modelo fue copiado en pastel (Museo del Prado, n.° 4.511), miniatura (Museo Lázaro), dibujo (Museo del Prado, F.A. 851), grabado (Biblioteca Nacional, 5.845-1).

Se conserva una copia de Vicente Rodes en la Casita del Príncipe de El Pardo, que lleva una leyenda al pie, donde dice: «Copia del retrato de Don Antonio Rafael Mengs, pintado/ por él mismo cuyo quadro original posee el Yllmo S^or^. D^n^. Bernardo Yriarte/ por Vicente Rodes, en Abril de 1807.»

El grabado y el dibujo preparatorio fue hecho por Manuel Salvador Carmona, su yerno, y utilizado como grabado suelto, en donde se lee: «D. ANTONIO RAFAEL MENGS/ PRIMER PINTOR DE CAMARA DEL REY/ Sacado del retrato original que pintó el mismo Mengs, y se conserva en la colección del Sr Dn/ Bernardo Yriarte, y grabado por Dn Manuel Salvador Carmona, Yerno de aquel insigne Profesor.» También fue utilizado como contraportada en las obras de Mengs publicadas por Azara en 1780, pero suprimiendo el marco y los adornos. Este mismo retrato, pero encerrado en un óvalo, fue grabado también por Agustín Esteve (Biblioteca Nacional, 5.845-4).

MANUEL SALVADOR CARMONA

Nació en Nava del Rey (Valladolid) en 1734; desde los trece años le encontramos en Madrid bajo el cuidado y protección de su tío Luis Salvador Carmona, escultor de renombre en la Corte. Estudió en la Academia de San Fernando y en 1753 es pensionado por Fernando VI pasando a la Real Academia de París, donde estudió con Dupuis, siendo admitido en esa academia francesa como Agregado en 1761 en prueba de sus méritos. Regresó a Madrid en 1763, nombrado Académico de Mérito al año siguiente, después profesor y por último, en 1777, Director por el Grabado. Al año siguiente se casa en Roma en segundas nupcias con Ana María Mengs, hija mayor del célebre pintor. En 1783 fue nombrado Grabador de Cámara del Rey. Murió en Madrid en 1820.

Bibliografía: Moreno de Tejada, 1804.—Ossorio y Bernard, 1883-1884, págs. 194-196.—Viñaza, 1894, tomo II, págs. 103-111.—Catálogo... A.E., 1920, págs. 93-95.—Domínguez Bordona, 1925, A.A.A., págs. 226-228.—Herrero, 1945, A.E.A., págs. 309-310.—Pérez Bueno, 1947, A.E.A., pág. 254.—Carderera, 1862-1950.—Páez Ríos, 1952.—Rodríguez Moñino, 1952, B.S.E.E., págs. 47-86.—Lafuente Ferrari, 1953, Clavileño, págs. 35-50.—Salas Bosch, 1962, A.E.A., páginas 331-333.—Sherman Font, 1966, págs. 219-221.—Alegre Núñez, 1968.—Tellechea, 1969, B.R.A.B.A.S.F., páginas 51-75.—Páez Rios, 1966-70.—Gallego y Pellicer, 1975, págs. 63-65.—Bedat, 1974.—Exposición Antológica..., 1975.—Carrete Parrondo, 1977, R.I.E., págs. 347-360.—Idem, 1978...

4. RETRATO DE MENGS

Lápiz negro. Papel verjurado grueso. 264 × 193.

Debajo, inscripción en capitales para grabado: «D. ANTONIO RAFAEL MENGS. PRIMER PINTOR DE CAMARA DEL REI.»

Origen: Ingresado en el Museo en 1971.

Exposiciones: No ha sido expuesto nunca.

Bibliografía: Pérez Sánchez, A. E., *Catálogo de Dibujos Españoles, III, S. XVIII.* Madrid, 1977, pág. 107.

Colección: Museo del Prado, F.A. 851.

Dibujo preparatorio para grabado, la figura presenta la misma posición y aspecto que el «Autorretrato» de la antigua colección Bertrán y Musitu (n.º 3). La técnica empleada, el enmarcamiento y la inscripción demuestra su finalidad para la estampación. El grabado definitivo tiene aumentada la inscripción en cursiva, diciendo: «Sacado del retrato original que pintó el mismo Mengs, y se conserva en la colección del Sr Dn/ Bernardo Yriarte, y grabado por Dn Manuel Salvador Carmona, Yerno de aquel insigne Profesor.» Tanto el dibujo como el grabado presentan los mismos atributos de la Pintura, pero en el grabado se lee en el lomo de un libro «Vasari/Vita» (Biblioteca Nacional, 5.845-1) y existe una prueba con la variación en la inscripción: «Vasari/ Vite». Esta misma lámina, pero suprimiendo el marco y los adornos y cambiando la inscripción: «D. ANTONIO RAFAEL MENGS/ Pintado por el mismo y grabado por su yerno Carmona 1780», fue utilizada como contraportada del libro de Azara, *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, Primer Pintor de Cámara del Rey,* Madrid, 1780 (Carrete Parrondo, J., *El grabado calcográfico en la España Ilustrada.* Exposición Club Urbis, Madrid, 1978, núms. 77-78, página 46).


D. ANTONIO RAFAEL MENGS,
PRIMER PINTOR DE CAMARA DEL REI.

ANA MARIA MENGS

Nació en Dresde en 1751, se educó en Italia y desde muy pequeña cultivó el pastel y la miniatura bajo la vigilancia de su padre. En 1777 se casó en Roma con el grabador y dibujante, Manuel Salvador Carmona, tuvieron siete hijos y en 1790 la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando la nombró Académico de Honor y Mérito; a su muerte en 1792, la Academia celebró una exposición pública con sus obras al año siguiente. Su físico es conocido por el retrato de su padre (n.° 34), también la retrató su marido en dos dibujos (Biblioteca Nacional, ant. colec. Félix Boix).

Bibliografía: Ceán Bermúdez, 1800, tomo III, págs. 119-120.—Quintero Atauri, 1907, pág. 13.—Boix, 1922, n.° 353.—Domínguez Bordona, 1925, A.E.A.A., págs. 226-228.—Entrambasaguas, 1929, R.B.M.A.A.M., pág. 217.—Tormo, 1929, página 112.—Sánchez Cantón, 1929, pág. 41.—Salas Bosch, A.E.A., 1962, págs. 331-333.

5. RETRATO DE ANTONIO RAFAEL MENGS

Pastel sobre papel grueso preparado. 0,56 × 0,45.

Historia: Inventario Bobadilla, 1886, n.° 21.
Exposiciones: Se expone por primera vez.
Bibliografía: Publicado por primera vez.
Colección: Madrid. Colección particular.

Busto de tres cuartos y rostro de frente. Viste bata azul con cuello de terciopelo. El modelo utilizado para este retrato es el del autorretrato que perteneció a la colección de Bernardo Iriarte (n.° 3) y que también repitió en dibujo y grabado su marido, Manuel Salvador Carmona (n.° 4), este tipo de retrato debió lograr fortuna, pues esta misma pintora lo repitió (Museo del Prado, 4.511). Estos dos retratos idénticos tienen frente al original del padre la novedad de la técnica utilizada por Ana María; como consta en los antiguos inventarios de los descendientes del Infante don Luis, Ana María Mengs debió estar al servicio de esta familia.


21

MANUEL DE LA CRUZ

Pintor madrileño, nacido en 1750, sobrino del comediógrafo Ramón de la Cruz. Estudió en la Academia de San Fernando, presentándose a un premio en 1769, consiguió la plaza de Académico en 1789. Pintó al fresco cuadros de altar en San Francisco el Grande de Madrid y en Cartagena. Gran dibujante y grabador, hizo gran número de estampas para ilustrar la obra «Colecciones de Trajes de España», utilizando la acuarela algunas veces para colorearles. También se conoce su actividad como miniaturista. Murió en Madrid en 1792 siendo enterrado en la Iglesia de San Andrés.

Bibliografía: Ceán Bermúdez, 1800, tomo I, pág. 378.—Sentenach y Cabañas, 1913, pág. 237.—Thieme Becker, 1907-50, tomo VIII, pág. 182.—Conde de Polentinos, 1944, págs. 225-226.—Aguilera, 1946, pág. 19.—Correa Calderón, 1950-51, páginas 52-66.—Bénézit, 1966, tomo II, pág. 747.

6. MUERTE DE MENGS

Tinta y aguada parda a pincel. Preparado a lápiz. Papel amarillento verjurado. 316 × 266.

Firmado, abajo a la izquierda: «Manuel de la Cruz inv. fecit». Arriba, a la derecha, en tinta: «8 Rs.»; en lápiz y con letra moderna «N.º 29». Dibujo pegado a otro papel donde se lee la siguiente inscripción: «Representa la España que asta el ultimo trance de la vida aiudo à Mengs; la Pintura esta sosteniendole mientras la Fortuna le corona de Laureles para la inmortalidad; en el alto sobre un grupo de Nubes estan las Gracias, alusivo à que este fue el verdadero Pintor de ellas y una sigue continuando las tareas que el dejo comenzadas, pues solo ellas eras capazes de seguirlas: A sus siniestra està un Genio que demuestra, sobre una tabla, a la España los grandes meritos de Mengs, y otro volando encima de la cama huye de la horrenda guadaña de la Muerte (que va acometer) camina a apagar la tea de su vida. En primer término està Aristides aquel que por medio de su eloquencia hizo tanto honor à Roma en tiempo de Marco-Aurelio, así como Mengs le hizo en nuestros tiempos del Reinado de Carlos III, tambien acompaña un cisne aún lado que cantando sus Glorias murió Mengs.»

Origen: Colecciones Reales.

Exposiciones: Madrid, Museo del Prado, 1929 (113).

Bibliografía: Pérez Sánchez, A. E., *Catálogo de Dibujos Españoles. III, S. XVIII.* Madrid, 1977, págs. 31-32.

Colección: Museo del Prado, F.A. 636.

Compleja composición que parece pensada como preparatoria para un cuadro o grabado que no fue realizado o no ha sido localizado. La dificultad de la lectura de las imágenes se ve facilitada por la leyenda que el propio artista ha considerado necesaria para su mejor comprensión. Esta cantidad de símbolos iconográficos nos habla de la erudición del pintor, cualidad que estaba entonces muy en boga y era muy apreciada, en los escritos de la época son constantes adjetivos como: «pintor erudito», «pintor filósofo» refiriéndose a artistas que además de ejercer la pintura tomaron la pluma para expresar sus teorías. El texto que acompaña al dibujo nos habla además del deseo didáctico muy de moda en esta segunda mitad del siglo XVIII.

Esta versión de la muerte de Mengs dista mucho de lo relatado por su biógrafo Azara (1780, XXVIII-XXXII), que cuenta cómo estando trabajando en un cuadro de la Anunciación, encargado por el Rey de España con destino a la Capilla del Palacio de Aranjuez (hoy en la Capilla del Palacio Real de Madrid), se puso a silbar y a cantar e interrogado por el propio Azara, que estaba presente, acerca de la causa de su alegría explicó que estaba componiendo el cuadro al modo de una sonata de Corelli, y precisamente cuando estaba pintando el brazo del Arcángel Gabriel, que sostiene la azucena, murió como consecuencia de un estado de agotamiento unido a un mal tratamiento médico aplicado por un curandero amigo suyo. La visión de Manuel de la Cruz, muy fantaseada, nos indica la gloria y el encumbramiento a que se les destina a los artistas famosos después de su muerte.

Representa la España que asiste el último trance de la vida ayudo à Mengs; La Pintura co
sosteniendole mientras la Fortuna le corona de Laureles p.ª la inmortalidad; en el alto sobre
un grupo de Nubes estan las Gracias, alusivo à que este fue el verdadero Pintor de ella
y una sigue continuando las tareas q.ª el dejo comenzadas, p.ª solo ellas eran capaces
de esquisitas: A la Siniestra está un Genio q.ª demuestra sobre una tabla, ala España
los grandes meritos de Mengs y otro volando encima de la cama huye de la
horrenda Guadaña de la Muerte (q.ª va acometer) camina a apagar la rea de
primer termino está Aristides aquel q.ª p.ª medio de su Elocuencia hizo tanto h
or à Roma en tpo de Marco-Aurelio, asi como Mengs la hizo en nros tpos a
Reinado de Carlos III. tanbien acompaña un Cisne aun lado demostrando q.ª
cantando sus Glorias murio Mengs.

RETRATOS DE CORTE

El estilo barroco había ido complicando el retrato de forma que la representación de la Monarquía cada vez se hacía con mayor número de símbolos u objetos dificultando la lectura de la obra. La introducción del gusto rococó desnudó de adornos al retrato conservándose a la antigua manera el que podíamos denominar «oficial», por ser el que se hacía con motivo de la subida al trono del nuevo Rey.

Los fondos de los retratos van a ir adquiriendo cada vez un aspecto más natural con la introducción del paisaje. La riqueza de las telas, la dificultad de la confección de los vestidos y sus adornos son reproducidos tal como si de una joya se tratase. Los gestos y las actitudes, sobre todo en las mujeres, van siendo más naturales e íntimos, aparecen las flores y los animales, desapareciendo la seriedad del retrato real masculino.

Por otra parte, los niños van a ser los grandes protagonistas del cambio de estilo y a pesar de la complicación del retrato va a aparecer la sonrisa. El encanto y la delicadeza de la infancia llegará hasta representaciones tan libres como la de la Infanta Carlota Joaquina (número 18) que nos anuncia la sencilla naturalidad de los niños de Goya.

Las novedades que introdujo Mengs en el retrato real masculino fue principalmente hacer desaparecer de los fondos toda la ornamentación barroca habitual en la época (Fernando IV de Nápoles, n.º 11, y Carlos III, n.º 7) e introducir la sencilla desnudez de los fondos lisos, de acuerdo con el gusto del naciente estilo Neoclásico (Javier, Antonio y Gabriel de Borbón, núms. 14, 12 y 13). Con estos cambios vemos romper los lazos que Mengs mantenía con el arte francés aprendido en su juventud.

También era desconocida en España la utilización de la Naturaleza como fondo de los retratos tan usual en el arte inglés, llegando Mengs en algunas ocasiones a aproximarse a escenarios naturales (María Luisa de Parma, n.º 11), aunque de acuerdo con sus doctrinas existe una tendencia hacia la idealización puesto que lo real no siempre es perfecto. El gusto por los elementos u objetos intrascendentes y sin apenas valor material se traduce en flores (María Luisa de Parma, n.º 10) o animales (María Josefa de Borbón, n.º 15).

Solamente los retratos que por necesidades de la función representativa que ostentan conservan totalmente su fidelidad al pasado (Fernando IV de Nápoles y Carlos III, números 11 y 7).

Los retratos de la nobleza derivan directamente de los anteriores, no existiendo mayor diferencia que los fondos, la evolución es siempre hacia una mayor sencillez. Los retratos de juventud son siempre más complicados y con mayor ornamentación (Miguel Angel Cambiaso, número 23) o bien como en el caso de la Marquesa del Llano (n.º 24), se trata de afirmar, por una parte, el carácter festivo y de carnaval que siempre ha tenido el siglo XVIII con el disfraz de la marquesa y, por otro, de significar las novedades intelectuales del siglo y su gusto por la Antigüedad en los fondos clásicos. El resto de los retratos se distingue por la desaparición de los fondos o haciéndolos más imprecisos, ganando con esto en rigor compositivo y fuerza en el perfil de la figura.

7. CARLOS III

Oleo sobre lienzo. 1,54 × 1,10.

Historia: Colecciones Reales. Inventario del Palacio de Madrid, 1794.—Idem, 1814.—Catálogo del Museo del Prado, 1828, número 574.—Inventario, 1834, n.º 574.—Inventario, 1857, n.º 2.001.—Catálogo, 1872-1907-1910, n.º 1.440 C.

Exposiciones: Madrid, Museo del Prado, 1929 (19). El Arte Europeo en la Corte de España durante el Siglo XVIII. Madrid, 1980, n.º 120.

Bibliografía: Azara, 1780, pág. XLVII, n.º 50.—Bianconi, 1795, pág. VII.—Ponz, 1788, págs. 150-151. Idem, 1793, tomo VI, página 45.—Ceán Bermúdez, 1800, tomo III, págs. 131-132.—Sánchez Cantón, 1927, pág. 7.—Voss, 1924, pág. 659. Sánchez Cantón, 1948, págs. 170-171, lám. 155.—Bénézit, 1956, tomo VI, pág. 61.—Honisch, 1965, n.º 135, págs. 100-101.

Colección: Museo del Prado, n.º 2.200.

Viste el rey de gala con armadura con fajín carmín, ciñe espada; en el pecho, muestra los collares del Toisón, Saint-Esprit y S. Jenaro. La mano izquierda señala al fondo y la derecha con la bengala de general. Sobre una mesa el manto real de terciopelo rojo, forrado de armiño con castillos, leones y los lises, a la izquierda un cortinaje amarillento y fondo de arquitectura con una pilastra.

Carlos era hijo de Felipe V y de su segunda esposa Isabel de Farnesio, había nacido en Madrid en 1716, Duque de Parma en 1731 y Rey de las Dos Sicilias en 1735 con el nombre de Carlos VII; a la muerte de Fernando VI, su hermano, fue llamado a ocupar el trono de España y desde 1759 tomó el nombre de Carlos III, reinando hasta su muerte en 1788. Su reinado es el final de la recuperación económica iniciada desde principios de siglo, la ausencia de grandes campañas militares permitieron que su época sea recordada como de gran prosperidad. Todo ello unido a que la cultura de todo el siglo tuvo sus mejores representantes en este momento le merecieron el nombre de patrón de las artes.

Este retrato que puede ser considerado como el «oficial», a juzgar por las repeticiones que de él se hicieron, tiene por compañero el de su esposa María Amalia de Sajonia (n.º 8). Ambos debieron ser pintados nada más llegar el artista a España en 1761, cuando la Reina ya había fallecido, ganando el del Rey en naturalidad y acercamiento al personaje. A pesar de existir otros retratos de artistas extranjeros y españoles e incluso del propio Mengs que representó al Rey de cuerpo entero (Copenhague, Statens Museum vor Kunst) y también de medio cuerpo (Madrid, Museo Lázaro Galdiano), fue este modelo el que tuvo más fortuna, ya que fue grabado por dos veces por Manuel Salvador Carmona en 1783 (Páez, 1966, n.º 1.711-63) y para una guía de forasteros y por Rafael Morghen en óvalo *(El Madrid de Carlos III,* 1960, n.º 159). Existe alguna réplica en colección particular.

El mismo pintor alemán volvió a repetir el modelo (Museo del Prado, n.º 5.011, depositado en la Sociedad Económica Matritense) con motivo de la fundación de la Real Orden de Carlos III, el monarca aparece con el collar de leones y la insignia de la Inmaculada, asimismo lleva la banda azul y blanca, por lo demás el retrato es igual al que se presenta. Por la fecha de la fundación de la orden hay que pensar que fue pintado durante su segundo viaje a España a mediados de 1774. Réplica de este modelo existe en Madrid, Banco de España; asimismo existen numerosas copias de ambos modelos: Embajada de España en Londres; Delegación de Hacienda de Madrid, Academia de Historia, Academia de Bellas Artes de San Fernando, Academia de Jurisprudencia, Descalzas Reales de Madrid y otras muchas en colecciones particulares.

Estas copias estaban destinadas para las diversas necesidades de la vida oficial o ministerial del momento; así como para los regalos a otras cortes como consta en carta del Marqués de Grimaldi al de Montealegre el 6 de febrero de 1773: *«la Emperatriz de Rusia ha pedido los retratos del Rey y de los Príncipes Nuestros Señores. Se ha dado orden à Don Francisco Bayeu y à Don Mariano Maella para que los hagan y se ha determinado que copien los que hizo don Rafael Mengs, S. M. ha resuelto que se dé permiso à Bayeu y Maella para que los lleven à sus casas, a fin de que los copien con comodidad...» (A. G. P. Bellas Artes, Sección Administrativa, legajo 38).*

Dentro del mismo modelo de retrato existen algunos originales con variantes como el citado en El Escorial (Poleró, 1857, pág. 130), hoy en el Palacio Real de Madrid.

8. MARIA AMALIA DE SAJONIA

Oleo sobre lienzo. 1,54 × 1,10.

Historia: Colecciones Reales. Inventario del Palacio de Madrid, 1794.—Idem, 1814.—Inventario del Museo del Prado, 1834. Idem, 1846, n.° 1.955.—Catálogo, 1872-1907, n.° 1.440 d.—Idem, 1910, n.° 2.201.

Exposiciones: Madrid, Museo del Prado, 1929 (18).

Bibliografía: Ponz, 1793, tomo VI, págs. 45-46.—Ceán Bermúdez, 1800, tomo VI, pág. 131.—Jaén, 1917, págs. 137-143, lámina 136.—Voss, 1924, pág. 659.—Sánchez Cantón, 1927, pág. 7.—Idem, 1948, pág. 170, lám. 156.—Bénézit, 1956, tomo VI, pág. 61.—Honisch, 1965, n.° 136, pág. 101.

Colección: Madrid. Museo del Prado, n.° 2.201.

Retrato hasta las rodillas, sentada de frente, viste de seda encarnada con mangas y cofia blanca, cubriéndose los hombros y la cabeza con una pequeña capa de encaje negro. Su brazo derecho apoyado en una mesa y con la mano izquierda sujeta un libro que tiene entreabierto, en señal de pausa en la lectura. Fondo arquitectónico de columnas y cortinaje verdoso.

María Amalia era hija de Federico Augusto III de Polonia, Elector de Sajonia y de María Josefa de Austria, nació en 1724 y se había casado con Carlos, Rey de Nápoles, en 1738. Murió en Madrid en 1760, cuando apenas hacía un año que ocupaba el trono de España. Es difícil pensar que Mengs la hubiera conocido en su estancia juvenil en la Corte de Dresde en 1745-46, puesto que la princesa ya era reina de Nápoles (Honisch, 1965, página 62), es posible, pues, que el pintor alemán la conociese durante su estancia en Nápoles en 1758-1759 (Azara, 1780, págs. XII-XIII, y Honisch, 1965, pág. 63). Por otra parte es evidente que este cuadro, pareja del de el Rey (n.° 7), no puede ser anterior a 1761, fecha de la llegada de Mengs a España cuando la Reina ya había fallecido, de ahí la tradición de que había sido sacado de una miniatura, siendo de resaltar el aspecto frágil y aporcelanado de la figura frente a la naturalidad del Rey.

El hecho de la muerte de la reina ayuda a comprender la falta de réplicas y copias tan abundantes en el retrato compañero. Aparte de referencias antiguas, sólo conocemos una copia muy mala en la colección Alba. Un retrato semejante a éste se conserva en el Museo Campano de Capua, tenido por un original anterior (Honisch, 1965, n.° 77, págs. 85-86).

9. DON CARLOS, PRINCIPE DE ASTURIAS

Oleo sobre lienzo. 1,52×1,10.

Origen: Colecciones Reales. Inventario del Palacio de Madrid, 1794.—Idem, 1814.—Catálogo del Museo del Prado, 1828, número 498.—Idem, 1843, n.° 963.—Idem, 1873, n.° 1.428.—Idem, 1910, n.° 2.188.

Exposiciones: Madrid, Museo del Prado, 1929 (33).—Londres, «The Age of Neo-Classicism», 1972 (194).

Bibliografía: Azara, 1780, pág. XLVII.—Bianconi, 1795, pág. VII.—Ceán Bermúdez, 1800, tomo III, pág. 132.—Voss, 1924, pág. 659.—Sánchez Cantón, 1927, pág. 7.—Honisch, 1965, n.° 137.—Bénézit, 1966, tomo III, pág. 248.

Colección: Madrid, Museo del Prado, n.° 2.188.

Figura hasta las rodillas, un poco girado a la izquierda, viste casaca gris y chaleco de ante y calza botas negras, altas. En el pecho las bandas de las Ordenes del Saint-Esprit y San Jenaro, así como la insignia del Toisón. Con la mano izquierda sujeta la escopeta mientras con la derecha sostiene el sombrero. A su derecha un mastín; fondo boscoso con venados.

Hijo de Carlos III y María Amalia de Sajonia, nació en Portici en 1748 y se casó con María Luisa de Parma en 1765. En 1788 sucedió a su padre en el trono con el nombre de Carlos IV. Murió en Nápoles en 1819.

Este retrato junto con su compañero (n.° 10) han sido tradicionalmente fechados hacia 1765, coincidiendo con las bodas, como retratos oficiales del compromiso y todos los indicios lo corroboran, pues existen numerosas copias y réplicas que así lo confirman. Una réplica es propiedad del Museo del Prado (n.° 2.206 a, depositado en Aranjuez, Museo de Trajes). Copias existen en: Versailles, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon (Inv. 3.872). Colecciones particulares, como las del Marqués de Santillana, Marqués de la Vega Inclán, duque de Lerma, Enrique Puncel, etc.

Existen referencias antiguas que algunas de estas copias debieron ser pintadas por Francisco Bayeu (Saltillo, 1952, doc. 8, n.° 174). Asimismo, este retrato fue reducido a miniatura (Ezquerra del Bayo, 1916, núms. 473 y 747). También se conoce alguna variante, en tamaño reducido (Nápoles, Cartuja de San Martino).

10. MARIA LUISA DE PARMA, PRINCESA DE ASTURIAS

Oleo sobre lienzo. 1,52×1,10.

Origen: Colecciones Reales. Inventario del Palacio de Madrid, 1794.—Catálogo del Museo del Prado, 1828, n.° 499.—Idem, 1843, n.° 964.—Idem, 1873, n.° 1.429.—Idem, 1910, n.° 2.189.

Exposiciones: Madrid, Museo del Prado, 1929, n.° 34.—Londres, «Goya and his times», 1963, n.° 11.—Madrid, «El Arte Europeo en la Corte de España durante el Siglo XVIII», 1980, n.° 122.

Bibliografía: Azara, 1780, pág. XLVII.—Bianconi, 1795, pág. VII.—Ceán Bermúdez, 1800, tomo III, pág. 132.—Voss, 1924, página 659.—Sánchez Cantón, 1927, pág. 7.—Thieme-Becker, 1930, tomo XXIV, pág. 391.—Honisch, 1965, págs. 138. Bénézit, 1966, tomo III, pág. 248.

Colección: Madrid, Museo del Prado, n.° 2.189.

Retrato casi de figura natural. Viste traje blanco con flores verdes y blancas, muy escotado, en su borde luce la insignia de la Orden de la Cruz Estrellada; tocado, pendientes y gargantilla de brillantes. En la mano derecha una pulsera de perlas, mostrando dos claveles; en la izquierda un brazalete, también de perlas, con un retrato miniatura y sosteniendo un abanico. Fondo de naturaleza con una especie de pequeña presa o salto de agua; a la izquierda un jarrón de piedra.

Hija de Felipe de Borbón, Duque de Parma, y de Luisa Isabel de Francia, había nacido en Parma en 1751 y se casó con su primo Carlos en 1765. Murió en Roma en 1819.

Compañero del anterior (n.° 9), parece haber sido pintado en Aranjuez, eligiendo la parte posterior del Palacio para los fondos del retrato.

De María Luisa, Mengs ya había realizado un pequeño estudio de cabeza (Museo del Prado, n.° 2.568) para un cuadro que no se conoce. Sin embargo, este retrato un poco posterior fue el que tuvo mayor fortuna, existiendo una réplica (Museo del Prado, n.° 2.206 b. Depositada en Aranjuez, Museo de Trajes). Otra posible réplica se conservaba en la antigua colección Thomas Harris de Londres (Pantheon, 1934, pág. 347, repr.), observándose algunas variantes en el paisaje. Se conocen copias como la del Museo del Louvre (n.° 1.455) y en las antiguas colecciones Lerma, Muguiro y Carderera. Conociéndose la noticia de que Francisco Bayeu o Mariano Maella realizasen alguna de ellas (véase nota del n.° 7). Una reducción se conserva en Nápoles, en la Cartuja de San Martino.

11. FERNANDO IV, REY DE NAPOLES

Oleo sobre lienzo. 1,79×1,30. Firmado y fechado, abajo, a la izquierda, «Eques Ant° Raphael Mengs Saxo. fecit 1760».

Origen: Colecciones Reales. Inventario del Palacio de Madrid, 1794.—Catálogo del Museo del Prado, 1828, n.° 502.—Idem, 1843, n.° 966.—Idem, 1873, n.° 1.430.—Idem, 1910, n.° 2.190.

Exposiciones: Madrid, Museo del Prado, 1929 (17).

Bibliografía: Azara, 1780, pág. XLVI.—Bianconi, 1795, pág. VI.—Ceán Bermúdez, 1800, tomo III, pág. 132.—Woermann, 1894, pág. 175.—Voss, 1924, pág. 659.—Ezquerra del Bayo, 1926, pág. 16, lám. IX.—Sánchez Cantón, 1927, pág. 5. Bénézit, 1956, tomo III, pág. 249.—Honisch, 1965, n.° 140.

Colección: Madrid, Museo del Prado, n.° 2.190.

Figura de cuerpo entero, viste media armadura, traje de terciopelo azul y chaleco amarillento, zapatos negros con hebillas y medias blancas. Lleva el Toisón y la Orden de San Jenaro. A la derecha, sobre un sillón, manto rojo de terciopelo forrado de armiño y encima el sombrero. En la mano derecha lleva la bengala y la apoya en una mesa, en la que está depositada sobre un cojín rojo de terciopelo una corona real. Fondo palaciego con cortina y suelo de losetas de mármol.

Era el tercer hijo varón de Carlos III y María Amalia de Sajonia, había nacido en Nápoles en 1751, se casó con Carolina de Lorena en 1768 enviudando en 1814, volvió a casarse con Mme. d'Artano, Princesa Partana. Cuando su padre partió de Nápoles para hacerse cargo del trono de España en 1759, su hijo le sucedió con el nombre de Fernando IV. Murió en Nápoles en 1825.

Es uno de los pocos cuadros que tienen firma. Corresponde a un viaje que el pintor alemán hizo a Nápoles entre 1759-1760 (Azara, 1780, págs. XII-XIII). Como corresponde a un tipo de retrato que podríamos calificar de «oficial», existen varias réplicas y copias: Nápoles, Museo de Capodimonte. Madrid, Museo del Prado, n.° 4.731 (depositado en el Gobierno Civil). También un busto en la antigua colección del Marqués de Santillana.

Hay que resaltar que el propio Mengs volvió a retratar a Fernando IV y a su esposa María Carolina, tras su regreso a Italia en 1772-1773 (Madrid, Palacio de la Moncloa).

Este retrato, aun contando con la corta edad del representado, nueve años, presenta un extraño punto de vista si comparamos la estatura del Rey de Nápoles con el friso o basamento sobre el que se levantan las columnas, cobrando así la arquitectura un tamaño gigantesco en comparación con los objetos decorativos que rodean al personaje: mesa y sillón.

12. INFANTE DON ANTONIO PASCUAL DE BORBON

Oleo sobre lienzo. 0,84×0,68.

Origen: Colecciones Reales. Inventario del Palacio de Madrid, 1814.—Catálogo del Museo del Prado, 1828, n.° 509 (como hijo de Carlos III).—Idem, 1843, n.° 954 (como Carlos IV siendo Príncipe).—Idem, 1872-1907, n.° 1.427.—Idem, 1910, número 2.187 (como el Infante don Gabriel).

Exposiciones: Madrid, Museo del Prado, 1929 (25).

Bibliografía: Azara, 1780. pág. XLVII.—Ponz, 1793, tomo VI, pág. 40.—Ceán Bermúdez, 1800, tomo III, pág. 131.—Ezquerra del Bayo, 1926, págs. 50-54, lám. XIV (como don Gabriel).—Bénézit, 1966, tomo VI, pág. 61.—Honisch, 1965, número 142, pág. 103.

Colección: Madrid, Museo del Prado, n.° 2.187.

Un poco más de medio cuerpo, casi de frente. Viste casaca amarilla con dibujos verdes, chaleco de damasco; al cuello las insignias del Toisón, San Jenaro y Orden de Santiago. Debajo del brazo izquierdo el sombrero y la mano derecha apoyada en la cadera. Fondo arquitectónico de pilastras y cortina roja, a la derecha.

Hijo de Carlos III, este infante nació en Nápoles en 1755 y en 1795 se casó con su sobrina, María Amalia, hija del entonces Rey Carlos IV. Murió en 1817. Este retrato es compañero de los del Infante don Javier y don Gabriel (núms, 14 y 13) y por la edad del representado y la de sus hermanos, se podrían fechar durante la primera estancia del pintor entre nosotros (1761-1769) y posiblemente a mediados de ésta, hacia 1765. Se conoce una curiosa réplica en la colección Hernani en el que todo es semejante excepto el rostro del retratado, cuyo gesto diferente hace pensar en otra identificación.

Sobresale la primorosa factura con que el pintor ha realizado esta obra, que gusta del detalle y del aspecto amable del retratado. Es de hacer notar cómo el pintor para enlazar toda la serie de la familia real ha colocado los mismos motivos en los fondos: cortinas y pilastras o columnas.


954.

13. INFANTE DON GABRIEL DE BORBON

Oleo sobre lienzo. 0,82×0,69.

Origen: Colecciones Reales. Inventario del Palacio de Madrid, 1814.—Inventario del Museo del Prado, 1857, n.° 1.998. Catálogo del Museo del Prado, 1876, n.° 1.434 b (como Carlos, Príncipe de Asturias).—Idem, 1910, n.° 2.196.

Exposiciones: Madrid, Museo del Prado, 1929 (24).

Bibliografía: Azara, 1780, pág. XLVII.—Ponz, 1793, tomo VI, pág. 40.—Bianconi, 1795, pág. VII.—Ceán Bermúdez, 1800, página 131.—Voss, 1924, pág. 659.—Ezquerra del Bayo, 1926, lám. XI (como Príncipe de Asturias, don Carlos). Honisch, 1965, n.° 141.—Bénézit, 1966, tomo VI, pág. 60.

Colección: Madrid, Museo del Prado, n.° 2.196.

Figura de más de medio cuerpo; viste de gris con bordados en oro. En el pecho el Toisón, San Jenaro, Saint Esprit y la cruz de la Orden de Malta. Debajo del brazo izquierdo el sombrero, ciñe espada; con la mano derecha hace un ademán de indicar algo. Fondo liso de arquitectura con una columna.

Había nacido en Nápoles en 1752, se casó con M.ª Ana de Braganza y murió en El Escorial en 1788. Fue el único hijo de Carlos III aficionado profundamente a las Bellas Artes, reunió una colección de pinturas, tradujo a Salustio y gustaba también de la música.

La identificación se realizó gracias a la observación de la Cruz de Malta, único infante que la lleva, pues fue prior de esta Orden. El cuadro es compañero de los otros dos infantes: Don Javier y don Antonio Pascual (números 14 y 12). Debieron de ser pintados en el primer viaje de Mengs a España entre 1761-69, después de los retratos reales. Desde muy antiguo se cita un retrato del Infante don Gabriel sin terminar que debe ser el de la antigua colección Muguiro (Sánchez Cantón, 1929, n.° 23), que puede ser considerado como réplica, aunque es casi de figura de tres cuartos.

14. INFANTE DON JAVIER DE BORBON

Oleo sobre lienzo. 0,82×0,69.

Origen: Inventario del Palacio de Madrid, 1814.—Inventario del Museo del Prado, 1857, n.° 1.953 (como don Antonio). Catálogo del Museo del Prado, 1876, n.° 1.434 a.—Idem, 1910, n.° 2.195.

Exposiciones: Madrid, Museo del Prado, 1929 (26).

Bibliografía: Azara, 1780, pág. XLVII.—Ponz, 1793, tomo VI, pág. 40.—Bianconi, 1795, pág. VII.—Ceán Bermúdez, 1800, pág. 131.—Voss, 1924, pág. 659.—Ezquerra del Bayo, 1926, lám. XVIII (como Antonio Pascual).—Honisch, 1965, número 143.—Bénézit, 1966, pág. 61.

Colección: Madrid, Museo del Prado, n.° 2.195.

Casi de tres cuartos, viste traje anaranjado bordado en oro; en el pecho lleva el Toisón y la banda e insignia de la Orden de San Jenaro. Bajo el brazo izquierdo lleva el sombrero y con la mano derecha señala hacia el fondo. A la derecha, cortina de damasco verde y fondo arquitectónico liso.

Este Infante había nacido en Nápoles en 1757 y murió en Aranjuez en 1771. Equivocadamente, hasta la exposición de 1929, se le había confundido con su hermano Antonio Pascual. Compañero de los retratos números 12 y 13.


1953.

15. MARIA JOSEFA DE BORBON

Oleo sobre lienzo. 0,97×0,73.

Origen: Colecciones Reales. Inventario de El Escorial, 1857, n.º 561.

Exposiciones: Madrid, Museo del Prado, 1929 (58).

Bibliografía: Azara, 1780, pág. XLVII.—Bianconi, 1795, pág. VII.—Poleró, 1857, pág. 130, n.º 561.—Thieme-Becker, 1930, tomo XXIV, pág. 391.—Ezquerra del Bayo, 1926, pág. 31, lám. X.—Bénézit, 1956, tomo IV, pág. 60.—Honisch, 1965, número 113, pág. 97.—López Serrano, 1976, pág. 160, lám., pág. 169.

Colección: Real Casa. Patrimonio Nacional. El Pardo, Casita del Príncipe.

Sentada casi de frente, de más de medio cuerpo, lleva traje azul de seda, con lazos y corpiño rosa guarnecido de encaje blanco. Pendientes y sortijas de brillantes, pulseras en ambas muñecas con dos miniaturas, en la mano derecha un espejo y en su regazo descansa un pequeño perro negro.

La Infanta había nacido en Gaeta en 1744, permaneció soltera toda su vida y murió en Madrid en 1801. De este cuadro conservamos uno de los pocos dibujos preparatorios para retrato de Mengs, ya que los dibujos más numerosos tienen por tema la mitología o el asunto religioso (Barcia, 1906, n.º 9.678). También se conoce otro ejemplar con variantes y de menor tamaño, menos acabado y de menor calidad, atribuido también a Mengs (Honisch, 1965, n.º 163, pág. 107).

También se conoce otro ejemplar en la antigua colección Muguiro, boceto para un cuadro no realizado, en el que la Infanta está de pie (Sánchez Cantón, 1929, n.º 22, pág. 15).

La idea de Sánchez Cantón de que este retrato que aquí se presenta pudiera ser compañero del de su hermana María Luisa (n.º 16), no puede sostenerse hoy día por varias razones: el ser compañero el de María Luisa con el de su marido (Leopoldo de Lorena, Museo del Prado, n.º 2.198), además, las dos infantas que tenían apenas un año de diferencia, aparecen retratadas en edades muy diferentes. Tampoco nos parece acertada la fecha de ejecución que habitualmente se da (Honisch, 1965, n.º 113, pág. 97) a finales de la primera estancia de Mengs entre nosotros, en 1769, puesto que entonces la Infanta tendría veinticinco años, edad que no parece representar en el cuadro. Habría por tanto que fechar la obra durante los primeros años de estancia de Mengs en la Corte española (1761-1762), formando parte de los retratos de la familia real.

16. MARIA LUISA DE BORBON

Oleo sobre lienzo. 0,98 × 0,78.

Origen: Colecciones Reales. Inventario del Palacio de Aranjuez, 1794.—Idem, 1818.—Inventario del Museo del Prado, 1857, n.° 2.909.—Catálogo del Museo del Prado, 1873, n.° 1.440 b.—Idem, 1910, n.° 2.199.

Exposiciones: Madrid, Museo del Prado, 1929 (63).

Bibliografía: Azara, 1780, pág. XLVI.—Bianconi, 1795, pág. VII.—Ceán Bermúdez, 1800, pág. 132.—Voss, 1924, pág. 659. Ezquerra del Bayo, 1926, págs. 32-33.—Sánchez Cantón, 1927, pág. 10.—Bénézit, 1956, tomo VI, pág. 61.—Honisch, 1965, n.° 147.

Colección: Madrid, Museo del Prado, n.° 2.199.

Sentada en un sillón rojo, de más de medio cuerpo. Viste traje de seda gris. Tocado y pendientes de brillantes, en el cuello collar de gruesas perlas y cruz de brillantes. Los brazos descansando en el regazo, la mano derecha sujeta el guante, la izquierda con el guante puesto sostiene un abanico. Fondo de cortinajes rojos.

La Infanta había nacido en Nápoles en 1745, se casó con Leopoldo de Lorena en 1765, Gran Duquesa de Toscana en 1790, más tarde Emperatriz de Austria, murió en Viena en 1792.

Este retrato y su compañero (Museo del Prado, n.° 2.198) fueron pintados por Mengs en Florencia a principios del año 1770, ciudad en la que se detuvo en su viaje de Madrid a Roma (Bianconi, 1795, págs. 75-76), seguramente con el encargo de Carlos III de pintar a su hija, yerno y nietos (Museo del Prado, núms. 2.191, 2.192, 2.193).

Se conserva una réplica en tabla, sin concluir (Casita del Príncipe, El Pardo), conocida desde antiguo (Poleró, 1857, n.° 562, pág. 130). También se cita una copia de Maron (Carderera, 1877, n.° 293, pág. 96).

Mengs ya había pintado a la Infanta María Luisa en los primeros años de su estancia en Madrid (Viena, Kunsthistorisches Museum, Inv., n.° 1.644). También se puede identificar con esta princesa el retrato conservado en la colección Hernani de Madrid (Honisch, 1965, n.° 169, pág. 108) tenida por María Teresa de Braganza o como princesa desconocida (Sánchez Cantón, 1929, n.° 61, pág. 32).

También se conoce un boceto para un retrato no conocido en la colección Alba (Honisch, 1965, n.° 158, página 106), hecho en tabla y otra réplica inédita que se presenta aquí (n.° 17).

17. MARIA LUISA DE BORBON

Oleo sobre lienzo. 0,63 × 0,49.

Origen: Antigua colección Casa-Torres.
Exposiciones: Es la primera vez que se expone.
Bibliografía: Honisch, 1965 (164).
Colección: Marqués de Casa-Torres.

Estudio de la cabeza, envuelta en una especie de capota gris de tul o encaje que se sujeta con un prendedor de brillantes, pendientes a juego. La cabeza, apenas esbozada, deja ver la imprimación rojiza del lienzo.

Réplica con variantes del boceto de la colección Alba (Honisch, 1965, n.° 158). Son preparatorios para un cuadro no conservado o no realizado.

Por la diferencia de edad que presenta la retratada con el cuadro n.° 16, parece que debió ser realizado en 1774, cuando Mengs viajaba por segunda vez a nuestro país y se detuvo en Florencia.

18. INFANTA DOÑA CARLOTA JOAQUINA

Oleo sobre tabla. 0,79×0,64.

Origen: Colecciones Reales. Inventario del Palacio de Aranjuez, 1794.—Idem, 1818.—Palacio Real de Madrid.

Exposiciones: Madrid, Museo del Prado, 1929 (100).

Bibliografía: Azara, 1780, pág. XLVII.—Bianconi, 1795, pág. VII.—Ceán Bermúdez, 1800, tomo III, pág. 132.—Honisch, 1965, n.° 134, pág. 100.—Junquera, P., 1966, «R. S.» n.° 10, pág. 34.—Fuertes de Villavicencio, 1972, pág. 56, lámina, pág. 52.

Colección: Real Casa. Patrimonio Nacional. Madrid, Palacio de la Moncloa.

La Infanta está sentada en una cuna acolchada en seda rosa con encajes blancos, almohadones blancos y colcha rosa; representa menos de un año de edad, vestida tan sólo con una ligera camisa blanca, en su brazo derecho lleva enrollado un collar de perlas con el que está jugando.

Era la hija mayor de los Príncipes de Asturias: Carlos y María Luisa, había nacido en Madrid en 1775, se casó con Juan de Braganza, Príncipe de Brasil, en 1785, más tarde fueron Reyes de Portugal. Murió en Queluz en 1830.

Por la edad que tiene la Infanta, éste debió ser uno de los últimos retratos pintados por Mengs en España, antes de su marcha definitiva en 1776. Existen dos réplicas de inferior calidad, una depositada en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza (Beltrán, 1964, n.° 142, y Honisch, 1965, n.° 200, pág. 114) y otra que con ligeras variantes apareció hace unos años en el comercio de Londres (Christie's, 28 de noviembre de 1975, n.° 70).

Sánchez Cantón identifica (1929, n.° 101, pág. 56) otro retrato también de la colección real (Palacio Real de Madrid) con la Infanta Carlota Joaquina cercana al año de edad y que tradicionalmente se había considerado como retrato de su hermano el Príncipe Carlos Clemente, prematuramente fallecido (Catálogo de la Exposición de retratos de Niños de España, 1925, n.° 51) apoyándose en Azara que habla de la existencia de dos retratos de la Infanta (Azara, 1780, pág. XLVII), aunque en los Inventarios del Palacio de Aranjuez de 1794 y 1818, en uno le identifican con la Infanta y en el otro como Infante desconocido.

19. MARIA CAROLINA DE LORENA, REINA DE NAPOLES

Papel blanco verjurado. 115 × 80.
Pluma y aguada gris y marrón.

Origen: Antigua colección de Valentín Carderera.
Exposiciones: Madrid, «Exposición de dibujos originales 1750-1860», 1922, n.º 357.—Madrid, Museo del Prado, 1929 (39).
Bibliografía: Honisch, 1965, 158 (2).
Colección: Madrid, colección particular.

Dibujo preparatorio para el cuadro n.º 2.194 del Museo del Prado, no presenta grandes diferencias con óleo definitivo.

20. ESTUDIOS PARA UN RETRATO FEMENINO

Papel blanco verjurado. 81 × 125.

Pluma y tinta marrón.

Origen: Antigua colección de Valentín Carderera.

Exposiciones: Madrid, «Exposición de dibujos originales 1750-1860», 1922, n.° 357.—Madrid, Museo del Prado, 1929, número 39.

Bibliografía: Honisch, 1965, n.° 158 (3).

Colección: Madrid, colección particular.

Dos pequeños dibujos preparatorios para algún retrato femenino. En primer plano y casi de tres cuartos la figura femenina, a la derecha un cortinaje.

No presenta un parecido claro con ningún retrato conocido y el que más se le aproxima es el de María Josefa de Lorena, Archiduquesa de Austria (Museo del Prado, n.° 2.189).

21. CLEMENTE XIII

Oleo sobre lienzo. 0,51 × 0,38.

Origen: Inventario de don Luis de Borbón, 1797.—Idem, Palacio de Bobadilla, 1886, n.° 186.—Idem, 1894.
Exposiciones: Madrid, Exposición de Bocetos y Estudios, 1949 (38).
Colección: Madrid, colección particular.

Estudio de la cabeza del Papa, preparatorio para el cuadro de la Pinacoteca Nazionale de Bolonia (Honisch, 1965, n.° 76, pág. 85). Este boceto apenas nos deja entrever el cuello de piel que lleva y el bonete. Está esbozado sobre un lienzo cubierto por una imprimación rojiza típica de la técnica de Mengs.

Existe otro boceto (Ford, Apollo, 1975, págs. 19-29, fig. 20) en una colección particular inglesa, preparatorio para otro cuadro de Clemente XIII que se conserva en la Pinacoteca Ambrosiana de Milán (Honisch, 1965, número 80, pág. 87). Este otro estudio tiene las mismas características técnicas que el que aquí presentamos. Ambos cuadros tienen diferencias en cuanto a la posición y actitud del personaje.

Por carta de Winckelmann (Briefe, Berlín, 1952), fechada el 1 de diciembre de 1758, sabemos que Mengs estaba pintando al Papa, y aun cuando no sabemos a cuál de los dos retratos se refiere por presentar características semejantes, se fecha en ese mismo año. Por tanto, los bocetos deben ser algo anteriores, pero del mismo 1758. En el Museo Cerralbo de Madrid se conserva una copia (Sanz Pastor, B.S.E.E., 1944, pág. 211).

Es precisamente en estos estudios donde se aprecia la captación psicológica del personaje, que en los retratos finales se ve disminuida por la cuidada y lenta elaboración técnica a que Mengs sometía todas sus obras.


186

22. AUGUSTO III DE POLONIA

Oleo sobre lienzo. 0,33 × 0,21.

Origen: Inventario de J. N. de Azara, n.° 49.
Exposiciones: Madrid, Museo del Prado, 1929 (10).—Madrid, Exposición de Bocetos y Estudios, 1949 (39).
Bibliografía: Honisch, 1965, n.° 175, pág. 110.—Salas, A. E., 1963-67, págs. 122-125.
Colección: Madrid, colección particular.

Figura de pie, viste armadura y por los hombros el manto forrado de armiño; en el pecho la banda y la insignia del Saint-Esprit, en la mano derecha la bengala. A su derecha un paje negro le sostiene el casco, fondo de paisaje con un árbol a la izquierda.

Hijo de Augusto II de Polonia, nació en 1696. A la muerte de su padre, en 1733, subió al trono. Murió en 1766.

Parece ser el boceto o mejor la reducción de un cuadro hoy desaparecido (Honisch, 1965, núms. 237-238). Sánchez Cantón (1929, n.° 10, pág. 8) lo relaciona con el pastel de Dresde (Staatliche Kunstsammlungen, Gemaldegalerie, Inv., n.° 173), fechado hacia el año 1745 cuando Mengs era pintor de cámara del Rey Augusto. Hoy día se tiende a considerar el pastel como el primer retrato que hizo Mengs y a retrasar, por tanto, el retrato.

En la antigua colección Carderera (1877, n.° 305, pág. 99) se cita un estudio de la cabeza, hoy no localizado. Y también se conoce en la antigua colección Ena de Zaragoza un lienzo de mayores dimensiones, atribuido a Mengs (Exposición Internacional de Barcelona, 1929, n.° 2.723).


49

23. MIGUEL ANGEL CAMBIASO, DOGO DE GENOVA

Oleo sobre lienzo. 1,16 × 0,91.

Origen: Roma, en el comercio.
Exposiciones: No ha sido expuesto nunca.
Bibliografía: Es inédito.
Colección: Madrid, colección particular.

En pie, de más de medio cuerpo, viste traje de terciopelo rojo con puños de encaje blanco. Su brazo izquierdo está apoyado en una mesa, donde se encuentra un manto de armiño y su sombrero. La mano derecha sostiene una hoja de papel donde se lee: «A sua Serenitá Il Serenissimo Sig^re^. Michel Angelo Cambiaso.» Al fondo, cortina verde que se abre para dejar ver un fondo de ciudad, en el que destaca una enorme columna.

La ciudad que se ve al fondo debe ser Génova, pues la columna se puede identificar con el famoso faro llamado la «Lanterna». La identificación del personaje se hace gracias al cuadro del Musée des Beaux-Arts de Bruselas (Catálogo, 1922, n.° 295) del que es réplica éste que aquí presentamos. Su origen es el mismo, pues el cuadro del museo belga fue adquirido en el Monte de Piedad de Roma en 1862 (Goering, 1940, pág. 26).

El estilo y la calidad no dejan lugar a dudas sobre la atribución a Mengs, a cuyas réplicas ya estamos acostumbrados, sobre todo en personajes importantes.

24. ISABEL PARREÑO Y ARCE, MARQUESA DEL LLANO

Oleo sobre lienzo. 2,50 × 1,48.

Origen: Marqués del Llano.—Depositado en la Real Academia de San Fernando en 1824 por su marido, Fernando Queipo de Llano.—Donado en 1831 y admitido por la Junta Ordinaria de 12 de junio de ese año.

Exposiciones: Madrid, Museo del Prado, 1929 (87).

Bibliografía: Azara, 1780, pág. XLIX, n.° 60.—Bianconi, 1795, pág. IX.—Madrazo, 1885, n.° 31.—Sentenach, 1913, páginas 69-70, repr.—Jaén, 1917, págs. 145-152.—Voss, 1924, pág. 659.—Sánchez Cantón, 1927, pág. 11.—Tormo, 1929, página 54.—Osborn, 1929, pág. 421.—Thieme-Becker, 1930, tomo XXIV, pág. 391.—Salas Bosch, 1962, pág. 331.—Pérez Sánchez, 1964, n.° 705, pág. 65.—Honisch, 1965, n.° 119, pág. 98.—Labrada, 1965, n.° 705, pág. 56.—Sánchez Cantón, 1965, págs. 157-176, lám. IV.

Colección: Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, n.° 705.

Figura de cuerpo entero y tamaño natural, viste traje blanco grisáceo, corpiño y delantal negro, pañoleta de tul. En la cabeza, redecilla de tul, y sombrero de terciopelo negro; en la mano derecha una careta y en la izquierda el guante. La figura parece estar en una terraza, a la derecha hay un jarrón de piedra y detrás una balaustrada de hierro, sobre la que se sostiene un loro, al fondo un paisaje con ruinas clásicas: templo y busto de Esculapio.

Isabel Parreño y Arce estaba casada con José Agustín de Llano y de la Cuadra, Marqués del Llano, Ministro en Parma y más tarde Embajador en Viena y amigo personal de Azara.

No se conoce la fecha en que pudo pintarlo Mengs, quizás cuando el pintor estuvo en Florencia, o bien en Roma, como parece indicar el fondo de la pintura. De cualquier forma no puede ser fechado antes del término de su primer viaje a España en 1770.

Por referencias antiguas (Azara, 1780, pág. XLIX) se conoce que además de este retrato hubo otro en todo igual, este último no conocemos que haya llegado hasta nosotros a no ser que se refieran a la reducción de la colección Pinohermoso (Exposición de Bocetos y Estudios de Pintura y Escultura, Madrid, 1949, n.° 75). Sí, en cambio, existe el retrato de medio cuerpo citado por Azara y Bianconi (Honisch, 1965, n.° 73, pág. 84) hoy en el Rijksmuseum de Amsterdam (Inv., n.° 1.538 2D). También se conoce un estudio al pastel sólo de busto (Honisch, 1965, n.° 165, pág. 107). También se conoce una copia de Rafael Ximeno y Planes en el Museo de Valencia (Espinos Díaz y García Saiz, 1978, A.E.A., págs. 115-135). El cuadro, además fue grabado por Manuel Salvador Carmona en 1792 (Carrete Parrondo, 1978, n.° 111, pág. 48) y años más tarde fue grabado por B. Maura para la obra *Cuadros selectos de la Real Academia de San Fernando* (Madrid, 1885, n.° 31).

Una de las mayores discrepancias de todos los críticos que se han ocupado de esta pintura está en el posible origen regional del vestido que lleva la retratada: murciana, manchega, simplemente de máscara o como se ha llegado a decir de bandolero. Hay que hacer notar que el traje debe ser una mezcla de todos ellos incluido el tradicional de maja y confeccionado especialmente para algún baile de máscaras, posiblemente fuera de España, quizás como ya hemos indicado más arriba en Roma, Madrazo afirma que es el Janículo, ya que aunque a menudo se ha dicho que pudiera ser Viena, las fechas de la Embajada de los Marqueses del Llano no parecen concordar con las de Mengs, ni tampoco los fondos de ruinas.

25. JOSE MARIA JOAQUIN DE SILVA Y SARMIENTO, IX MARQUES DE SANTA CRUZ

Oleo sobre lienzo. 0,83 × 0,68.

Origen: Casa de Alba.
Exposiciones: No ha figurado en ninguna.
Bibliografía: Barcia, 1911, n.º 8.
Colección: Madrid, Palacio de Liria, Excmos. Duques de Alba.

De medio cuerpo, viste casaca y chaleco floreado con adornos dorados; mangas y cuello de encaje. En el pecho la insignia de la Orden de Santiago. Debajo del brazo izquierdo el sombrero, la mano derecha metida en el chaleco. Fondo de terraza abierta que deja ver celaje y algo de follaje; a la izquierda, el nacimiento de una columna y una tela.

Era hijo de Pedro Artal de Silva y Alagón y de María Cayetana Sarmiento y Zúñiga, Condesa de Pie de Concha; nació en 1734 y se casó con la única hija de los Duques de Alburquerque. Murió en Madrid en 1802.

Obra poco conocida y discutida de atribución, pero interesante de presentar por las características de la técnica brillante y cuidada de Mengs, así como en el tipo de composición, muy parecido a otros retratos que se presentan en esta exposición.

26. MARIANA DE SILVA Y SARMIENTO, DUQUESA DE HUESCAR

Oleo sobre tabla. 0,83 × 0,70.

Origen: Colección Alba.

Exposiciones: Madrid, Museo del Prado, 1929 (94).

Bibliografía: Azara, 1780, n.° 63, pág. XLIX.—Bianconi, 1795, pág. IX.—Ceán Bermúdez, 1800, tomo III, pág. 130 (como esposa del Duque de Alba).—Barcia, 1911, n.° 7, pág. 254.—Voss, 1924, pág. 659.—Sorribes, 1928, pág. 212.—Guía... Casa de Alba, 1947, pág. 30.—Pita Andrade, 1959, pág. 56.—Honisch, 1965, n.° 161, pág. 107.

Colección: Madrid, Palacio de Liria, Excmos. Duques de Alba.

Sentado, más de medio cuerpo y de frente. Viste traje de raso blanco con un lazo azul en el pecho, se cubre con una especie de abrigo de terciopelo rojo ribeteado de piel. La mano izquierda levantada, muestra un anillo y el brazo derecho sostiene un pequeño perro negro y en la mano una llave. Fondo de cortinajes verdosas.

Hija de Pedro de Silva, VIII Marqués de Santa Cruz, y María Cayetana Sarmiento y Sotomayor, Marquesa de Arcicollar y de Pie de Concha. Había nacido en 1740, en 1757 se casó con Francisco de Paula de Silva y Toledo, Duque de Huéscar; en 1773 casó en segundas nupcias con Joaquín Pignatelli Aragoa y Moncayo, Conde de Fuentes, y en terceras en 1778 con el Duque de Arcos. Murió en 1784 y fue madre de Cayetana, Duquesa de Alba, famosa por haber sido pintada por Goya.

Ningún otro retrato de Mengs presenta un simbolismo semejante y quizás tenga que ver con el deseo expreso de la propia Duquesa, mujer erudita e intelectual. Parece por el anillo que ostenta, que sería un retrato de bodas, coincidiendo su segundo matrimonio en 1773 con el comienzo, al año siguiente, de la segunda estancia de Mengs en Madrid.

Existe la tradición (Azara, 1780, pág. XLIX) de que Mengs pintó dos retratos, sólo hemos podido encontrar un rastro de Ezquerra del Bayo (El Palacete de la Moncloa, 1929, pág. 35), pues cita una copia del retrato que aquí presentamos, procedente también de la testamentaría de la Duquesa de Alba en 1802 y vendido al año siguiente y puede que se trate de la misma obra citada por Azara, no conociéndose hoy su paradero.

27. FERNANDO DE SILVA ALVAREZ DE TOLEDO, XII DUQUE DE ALBA Y DE HUESCAR

Oleo sobre tabla. 0,85 × 0,70.

Origen: Colección Alba.

Exposiciones: Madrid, Museo del Prado, 1929 (93).

Bibliografía: Azara, 1780, n.° 62, pág. XLIX.—Ponz, 1793, tomo V, pág. 317.—Bianconi, 1795, pág. IX.—Ceán Bermúdez, 1800, tomo III, pág. 129.—Barcia, 1911, n.° 5, pág. 12.—Voss, 1924, pág. 659.—Sánchez Cantón, 1927, pág. 15. Bénézit, 1956, tomo VI, pág. 61.—Honisch, 1965, n.° 160, pág. 107.

Colección: Madrid, Palacio de Liria, Excmos. Duques de Alba.

Más de media figura, de frente y vuelta la cabeza hacia la izquierda. Lleva uniforme militar con chaqueta azul y chaleco y mangas rojas, bordados en oro. En el pecho lleva la insignia y banda del Saint-Esprit, la Orden de Calatrava y el Toisón. La mano derecha sobre el bastón y la izquierda en la cadera.

Era hijo de Manuel José de Silva, Conde de Galve y de Maria Teresa Alvarez de Toledo, Duquesa de Alba. Había nacido en Viena en 1714, se casó con la hija de los Condes de Oropesa en 1731. Murió en 1776.

Por la edad del retrato Sánchez Cantón (1929, n.° 93, pág. 51) afirma que fue pintado durante la segunda estancia de Mengs en España (1774-1776). Además de este ejemplar se conserva otro en el Museo Cerralbo de Madrid, en todo igual a éste y con las mismas medidas, pero sólo está pintada la cabeza y la mano que tiene sobre el bastón, el fondo es liso y el cuerpo deja ver la característica imprimación rojiza (Honisch, 1965, n.° 120, página 98), no parece tratarse de un estudio para el cuadro de Alba, sino más bien una réplica inacabada; procede de la colección Madrazo (Madrazo, 1856, n.° 547). En la misma colección Alba se conserva una mala copia del siglo pasado (n.° 291).

El cuadro fue grabado en 1786 por Manuel Salvador Carmona, yerno de Mengs (Páez, 1966-1970, número 8.904-1) y dibujado por él mismo (n.° 28).

Manuel Salvador Carmona (véase n.º 4)

28. FERNANDO DE SILVA Y ALVAREZ DE TOLEDO, XII DUQUE DE ALBA Y DE HUESCAR

Lápiz negro y sanguina. Luz. 390 × 260.
Papel blanco.
Origen: Colección Alba.
Exposiciones: Es la primera vez que se expone.
Bibliografía: Es publicado por vez primera.
Colección: Madrid, Palacio de Liria, Sres. Duques de Alba.

Dibujo cuadriculado para ser transportado a la plancha. En él se copia el retrato de Mengs (n.º 27). El enmarcamiento con el escudo corresponde a los adornos que M. S. Carmona dispuso para el grabado. Falta la inscripción final con la dedicatoria.

El grabado (Páez, 1966, tomo IV, 8.904-1) lleva la siguiente inscripción: «El Exmo. S^{or}. D. Fernando de Silva Alvarez de Toledo/XII. Duque de Alba Capitan General/de los Reales Exercitos de S.M./Spiritus, et vita redit bonis post mortem Ducibus./Horat. Od.8.lib.4. Carm./D. Ant^{o}. Rafael Mengs le pintó. Man^{l}. Salvador Carmona le grabó. año 1786.»

Y últimamente figuró un ejemplar en la Exposición «El grabado calcográfico en la España Ilustrada» (Carrete Parrondo, 1978, n.º 94).

28 bis. MARIA FRANCISCA PIGNATELLI Y GONZAGA, DUQUESA DE MEDINACELI.

Oleo sobre lienzo. 1,31 × 0,91.

Inscripción en la hoja de papel que sostiene en la mano izquierda: «Al Exmo. Señor/ Conde de Fuentes/ Padre y Sor.»

Origen: Colección Villahermosa.

Exposiciones: No ha figurado en ninguna.

Bibliografía: Azara, 1780, pág. XLIX, n.º 64.—Bianconi, 1795, pág. IX.—Ceán Bermúdez, 1800, tomo III, pág. 130.—Coloma, 1895, págs. 6-9, lám. 8.—B.S.E.E., 1921, pág. 70.—Sánchez Cantón, 1927, pág. 15.

Colección: Duques de Villahermosa.

Sentada de tres cuartos y casi hasta la rodilla. Viste traje con rayas rosas y verdiazuladas, mangas con grandes encajes blancos al igual que la manteleta que sujeta con un gran broche de brillantes y esmeraldas, en el pelo una piocha, pendientes, gargantilla y pulseras a juego. En la mano derecha un abanico y en la izquierda un papel dirigido al Conde de Fuentes. Fondo neutro con cortinaje y borla.

Era hija del Conde Fuentes, importante título aragonés y estaba casada con Luis Antonio Fernández de Córdova-Figueroa de la Cerda, Duque de Medinaceli. Enviudó a los veinte años en 1768 y murió al año siguiente de viruelas.

Este retrato sólo conocido por antiguas referencias está realizado con gran esmero, modelando el rostro y el vestido con sumo cuidado y dando una pincelada más suelta al resto. Debió ser pintado entre los años de 1761, fecha de la llegada de Mengs a España y 1768, año en que sabemos que la Duquesa quedó viuda.

Se conocen copias antiguas con variantes: una, citada por Carderera (1877, pág. 100, núms. 309-310) cuya descripción en todo coincide con este original aun cuando es de un tamaño más reducido. Otra copia con variantes, identificándola con la Condesa de Fuentes, conocemos sólo por foto y por último en la antigua colección Payá se localiza otra convertida en un retrato de busto.

No sabemos si es este retrato, el que Honisch (1965, n.º 198) identifica como «dama desconocida» en la colección Villahermosa y que relaciona estilísticamente con los retratos de María Carolina y María Josefa de Lorena (Museo del Prado, núms. 2.186 y 2.194).

RETRATOS DE FAMILIARES Y AMIGOS

La novedad que Mengs introdujo en el tipo de retratos para familiares y amigos tardó mucho en tener alguna repercusión en España, e incluso nos atreveríamos a decir que nunca llegó a ser introducido del todo, con las mismas características con que Mengs lo cultivó.

Se caracterizan estos retratos por ser de busto o poco más continuando la moda de retrato íntimo rococó; el personaje, siguiendo todavía postulados antiguos, no marca totalmente la frontalidad, sino que, casi siempre, se nos ofrece inclinado hacia un lado para dar una mayor profundidad a la obra. El retratado está totalmente despersonalizado en cuanto a moda o adornos, la sencillez predomina y el artista puede entonar el cuadro con el color que prefiera o más convenga, ya que no está sujeto a premisa alguna; los fondos se hacen imprecisos, los personajes así retratados se unifican e igualan, no hay diferencias culturales, sociales o económicas. Son, en definitiva, el primer brote del nuevo estilo Neoclásico, que responde a las ideas que están comenzando a surgir en Europa, todavía Mengs, en su puesto de avanzado no utilizó este modelo iconográfico para los altos personajes, nobles o políticos, pero años más tarde este tipo se popularizó con David y todos sus seguidores.

Como siempre, en toda la obra del pintor alemán, la novedad se introducirá por la composición, ya que la técnica, aun cuando haya sido adoptada posteriormente por el neoclasicismo, es una técnica pulida, brillante, lisa, casi esmaltada, que diríamos es consecuencia del tipo de enseñanza recibido en su niñez (miniatura y esmalte), por su gusto en utilizar tabla para muchas de sus obras, conectando así con una tradición medieval, nórdica y, sobre todo, el gusto por llevar hasta sus últimas consecuencias el acabado de la pintura a base de barnices.

Las consecuencias que este tipo de retratos tuvo en España fue mínimo. Apenas existe este retrato que podríamos llamar «íntimo» y, sobre todo con la misma técnica. Este va a ser imitado por todos los pintores académicos, pero la falta de una formación rigurosamente técnica y la carencia de materiales tan costosos como la madera van a dar resultados bien diferentes.

Sólo algunos de los pintores académicos y en buena parte discípulos o seguidores de Mengs cultivaron en alguna ocasión este modelo de retratos, nos referimos a ejemplos como el retrato de Enrique Pestalozzi por Francisco Javier Ramos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1), o los retratos femeninos de Feliciana Bayeu y Sebastiana Mercklein por Francisco Bayeu (2). Sin embargo, el uso de este modelo para los autorretratos o retratos de pintores se generalizó: Maella (Academia de San Fernando), Bayeu (Marqués de Toca), etc.

Sin embargo, el modelo se popularizó y divulgó, aunque con unas características diferentes, en la figura de Goya, que con una técnica muy diferente utilizó el tipo de retrato íntimo desde su juventud hasta su muerte en autorretratos y retratos de amigos y nobles.

BIBLIOGRAFIA: (1) SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., 1965, págs. 194-195, lám. 177.—(2) SAMBRICIO, V., *Francisco Bayeu.* Madrid, 1955, láms. 38 y 42.

32. ISMAEL MENGS

Oleo sobre lienzo. 0,61 × 0,48.

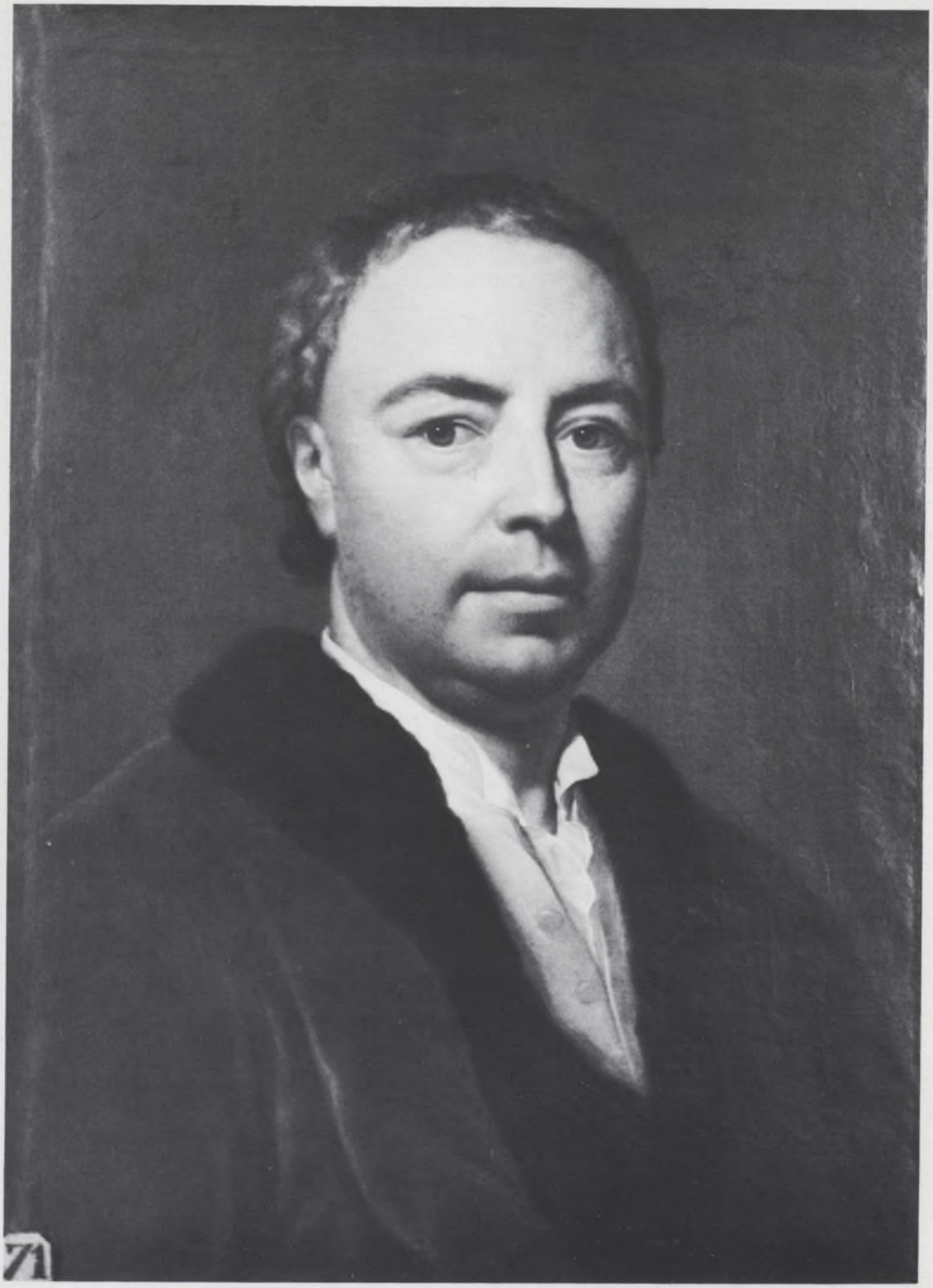
Origen: Colección de J. N. de Azara. Inventario, n.° 71.
Exposiciones: Madrid, Exposición de Retratos, 1902 (841).—Museo del Prado, 1929 (178).
Bibliografía: Bianconi, 1795, pág. XI.—Salas Bosch, A. E., 1963-67, pág. 125.—Röttgen, 1970.
Colección: Madrid, colección particular.

Busto con bata ribeteada de piel y camisa abierta. Fondo neutro.

Nació en Copenhague en 1690, pintor judío especializado en miniaturas y esmaltes. Murió en Dresde en 1764.

Existen tres versiones con ligerísimas variantes: Una perdida, la del Museo del Kaiser Friedrich de Berlín (Honisch, 1965, n.° 204); otra en el Art Institute de Chicago que lleva una inscripción apócrifa y que se distingue por ser una versión muy acabada y, por último, éste que aquí se presenta, que Sánchez Cantón y S. Röttgen identifican, en la lista del Cardenal Bardají, con el n.° 71: «Retrato que representa al mismo Mengs en tela, copia de M. Marrón...» No pensamos que esta obra sea de Marrón, pero también es problemático identificar este retrato con el del Inventario.

Mengs también retrató a su padre al pastel (Honisch, 1965, n.° 38) y parece ser un poco anterior al resto de los modelos antes citados.



33. MARGARITA GUAZZI

Oleo sobre lienzo, 0,79×0,64.

Origen: Colección de J. N. de Azara, Inventario, n.° 59.

Exposiciones: Madrid, Museo del Prado, 1929 (70).

Bibliografía: Bianconi, 1795, pág. XI.—Gerstenberg, 1933, pág. 87.—Salas Bosch, A. E., 1963-67, pág. 124.—Honisch, 1965, número 180, pág. 110.

Colección: Madrid, colección particular.

Figura de medio cuerpo, sobre el vestido blanco, un corpiño azul; pelo recogido con una cinta roja. En la mano derecha sujeta un ramo de flores en el que destaca una rosa. Fondo neutro.

Se había casado con Mengs en 1748, teniendo que convertirse éste al catolicismo; tuvieron siete hijos y murió en Roma en 1778.

Es difícil precisar la fecha del retrato, Sánchez Cantón (1929, n.° 70, pág. 37) lo fecha hacia 1768, durante la estancia del pintor en Roma, tras su primer viaje a nuestro país, mientras que Honisch (1965, n.° 180, páginas 110-111) lo adelanta a 1762-63. También es difícil saber si la mujer representada es verdaderamente su esposa, ya que los descendientes de la familia Azara han conservado esta tradición a lo largo de generaciones, aunque el Inventario de la colección de J. N. de Azara (Salas Bosch, A. E., 1963-67, pág. 124) dice así: «N.° 59. Retrato de una Señora con una rosa en la mano, original de Mengs...» Según Azara (1780, pág. IX) la conoció cuando era modelo para la Virgen de un cuadro de la Sagrada Familia y estas dudas no se disipan tampoco si comparamos el rostro de este cuadro con cualquiera de las Sagrada Familia conocidas.

Sánchez Cantón (1929, n.° 70, pág. 37) cita otro retrato de Margarita Guazzi en la Academia de Bellas Artes de San Fernando que difiere bastante de éste y en 1784 se cita otro, también allí (Distribución de los Premios y Actas, pág. 84) copiado por Carlos Espinosa según el original que conservaba su hija Ana María Mengs. Otro retrato de Margarita Guazzi, sin terminar, se cita entre los cuadros adquiridos por el Duque de Alba, Carlos Miguel, en Roma (Barcia, 1911, pág. 264).

34. ANA MARIA MENGS

Oleo sobre lienzo. 0,74×0,61. Oval.

Origen: Colección de J. N. de Azara. Inventario, n.° 60.
Exposiciones: Madrid, Museo del Prado, 1929 (178).
Bibliografía: Salas Bosch, A. E., 1963-67, n.° 60, pág. 124.—Honisch, 1965, n.° 179, pág. 41.
Colección: Madrid, colección particular.

Vestida como su madre; el retrato la recuerda en todo, composición, colorido, e incluso parecido físico. De forma que en el Inventario de Carderera se habla de dos retratos hermanos de una señora con una rosa, no identificándolos como correspondientes a madre e hija.

Véase n.° 33.


60

29. JOHANN JOACHIN WINCKELMANN

Oleo sobre lienzo. 0,63×0,49.

Origen: Colección de J. N. de Azara.—Cardenal Bardaji.—Venta Lebrun, 1804.—Princesa Isabela Lubomirska de Cracovia, 1810.—Dick Fund., 1948, Metropolitan Museum.

Exposiciones: Florencia, «International Portrait Exhibition», 1911 (66).—Hatford, «Homage to Mozart», 1956 (40).—Viena, «Angelika Kauffmann und ihre Zeitgenossen», 1968-69 (342).—Londres, «The Age of Neo-Classicism», 1972 (192), lámina 17.—Washington, «The eye of Thomas Jefferson», 1976 (155).

Bibliografía: Lebrun, 1809, pág. 95 (2).—Idem, 1809 (217).—Braun, 1905, págs. 173-175.—Thiersch, 1918,.—Voss, 1924, página 659.—Gerstenberg, 1929, págs. 19-21.—Pevsner, 1940, págs. 144-152.—Allen, 1949, págs. 231-232, repr.—Schulz, 1953, pág. 54, lám. 2.—Allen, 1954, pág. 67.—Honisch, 1965, n.º 13, pág. 70.

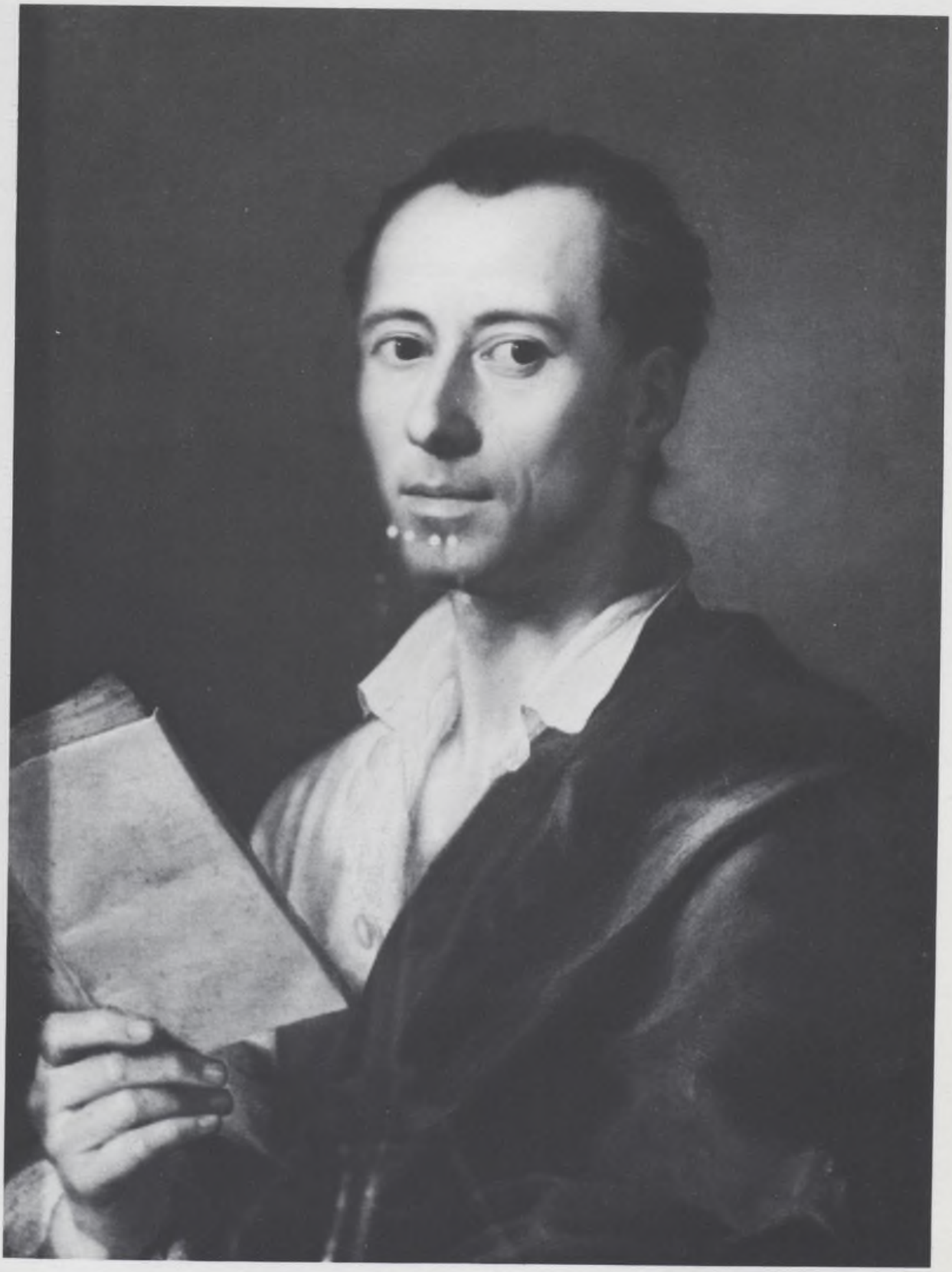
Colección: Nueva York, Metropolitan Museum, Dick Fund.

Busto, en actitud de leer, mirando al frente; un hombro se cubre con una especie de capa y el otro, descubierto, deja ver la camisa. En la mano derecha un libro con título en griego: *La Iliada.*

Nació en Stendal (Prusia) en 1717. Estudió letras e historia. En 1748, bibliotecario del Conde Bünau (Dresde). En 1755, bibliotecario del Cardenal Passionei, se convierte al catolicismo y conoce a Mengs. En 1758 visita las ruinas de Herculano y Paestum, que más tarde va a describir por escrito. Gracias a la protección del Cardenal Albani es nombrado Prefecto de las antigüedades romanas. Murió violentamente en 1768. Casi toda su obra literaria está dedicada a la estética y al arte clásico.

Este tipo de retrato es el habitualmente utilizado por Mengs para retratar al intelectual o artista de su época, desabrochados los botones de la camisa dejando ver el nacimiento del cuello y en las manos algo que demuestre sus aficiónes.

En el Museo Hermitage de Leningrado (Inv. 1.358), existe un retrato de características y medidas parecidas, atribuido también a Mengs, y cuyo personaje se identifica asimismo con Winckelmann, pero que físicamente no parece tener nada que ver con él, o bien son de épocas muy diferentes por el aspecto del retratado. El retrato tiene que fecharse entre 1755, año de la llegada de Winckelmann a Roma y 1761, fecha de la partida de Mengs hacia Madrid.



30. ANTICUARIO

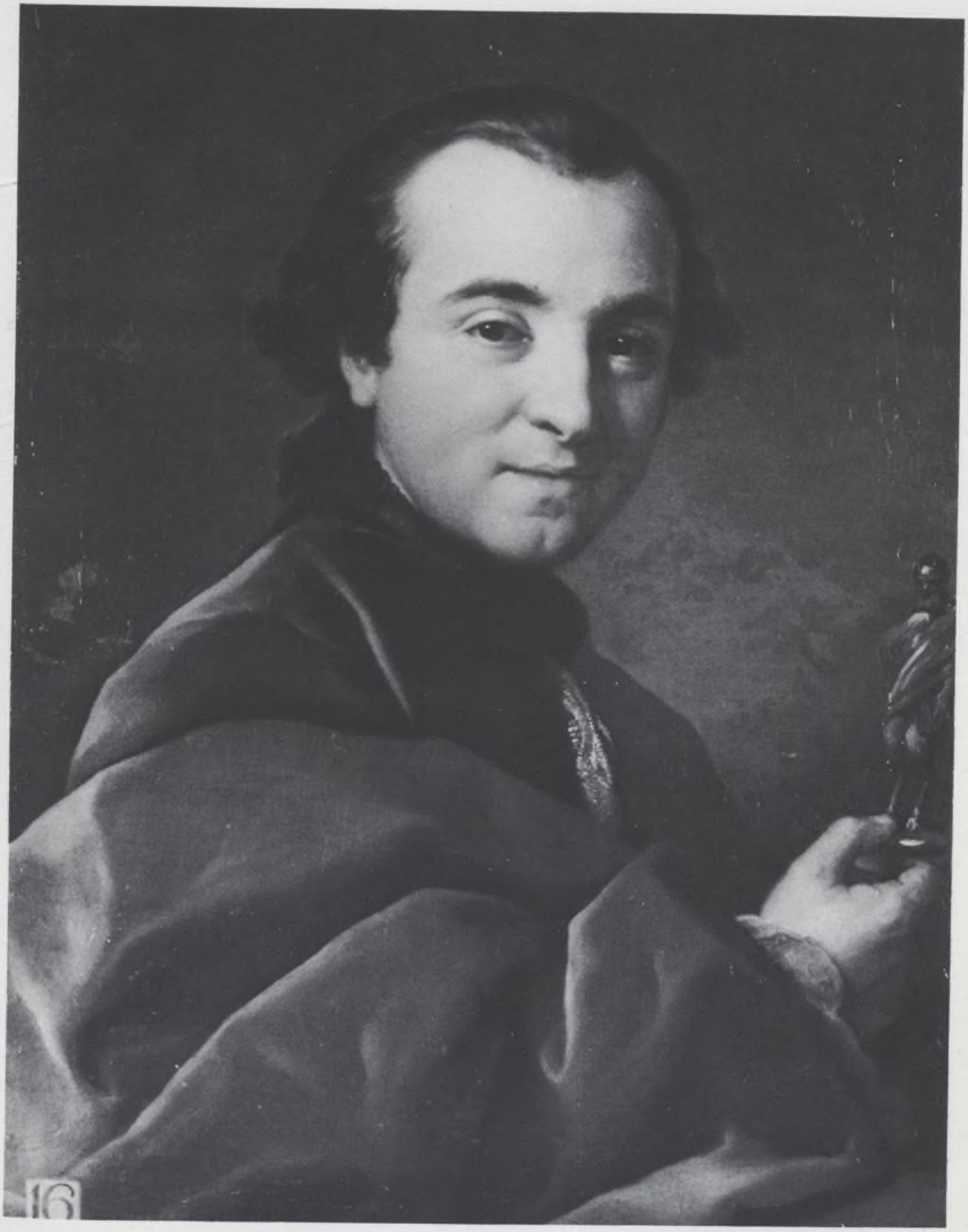
Oleo sobre lienzo. 0,61 × 0,47.

Origen: Colección de J. N. de Azara. Inventario, n.º 16.
Exposiciones: Madrid, Museo del Prado, 1929 (103).
Bibliografía: Salas Bosch, A. E., 1963-67, pág. 123.—Honisch, 1965, n.º 181, pág. 111.
Colección: Madrid, colección particular.

Un poco más de busto, viste de terciopelo azul y en el brazo derecho una capa morada. Sánchez Cantón (1929, n.º 103, p. 37) afirma que, en su mano derecha, sostiene una estatuilla de bronce que representa un fauno.

La identificación del personaje se hace difícil por el numeroso grupo de artistas, anticuarios, arqueólogos e historiadores que rodearon a Mengs en sus estancias romanas.

Como características de este retrato hay que hacer notar la técnica cuidada y casi de miniaturista de que aquí hace gala Mengs.


16

31. PADRE JOAQUIN DE ELETA

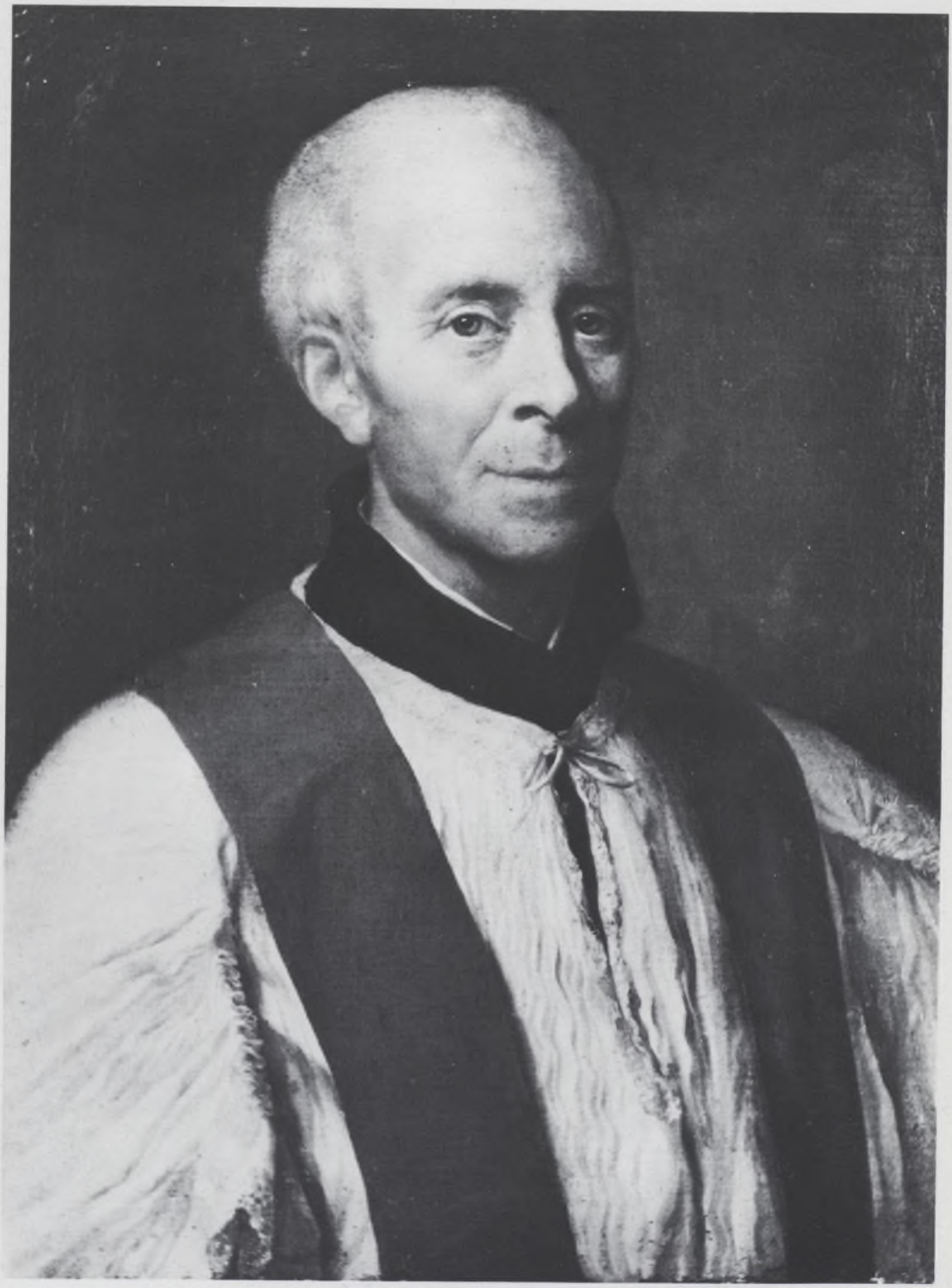
Oleo sobre lienzo. 0,62×0,49.

Origen: Desconocido.
Exposiciones: Madrid, Museo del Prado, 1929 (99).
Bibliografía: Sánchez Cantón, A.E.A.A., 1927, págs. 1-17.—Honisch, 1965, n.° 171, pág. 109.
Colección: Madrid, Duquesa Vda. de Hernani.

Un poco más del busto y de frente, vestido litúrgico con una estola azul, por debajo asoma un hábito pardo.

Había nacido en 1707 en Burgo de Osma; fue ordenado franciscano en 1724 y en 1729 ya estaba en Madrid. En 1753 se trasladó a Nápoles y en 1760 se convirtió en confesor de Carlos III.

Retrato de gran fuerza que revela la personalidad del eclesiástico, que intervino en importantes asuntos políticos durante el reinado de Carlos III y bajo cuya influencia fueron retirados los cuadros de Tiépolo del Convento de San Pascual Baylón de Aranjuez y sustituidos por otros de Mengs, Bayeu y Maella (véase n.° 46).



35. JOSE NICOLAS DE AZARA

Oleo sobre tabla. 0,84×0,64.

En el reverso lleva la siguente leyenda: «Mengs à su amigo en Florencia por enero 1774» y debajo, a la derecha, «M».

Origen: Colección de J. N. de Azara, Inventario, n.° 10.—Depositado en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza, Catálogo, 1928.—Idem, 1933, n.° 10 bis.—Idem, 1964, n.° 119.

Exposiciones: Madrid, Museo del Prado, 1929 (85).—Londres, «The Age of Neo-Classicism», 1972 (196).

Bibliografía: Azara, 1780, pág. XXI.—Bianconi, 1795, pág, XI.—Voss, 1924, pág. 659.—Sánchez Cantón, A. E., 1925, página 106.—Idem, 1927, pág. 10.—Salas Bosch, A. E., 1963-67, pág. 123.—Honisch, 1965, n.° 199, pág. 114, lám. 25.

Colección: Madrid, colección particular.

Sentado, de medio cuerpo, casi de perfil y la cabeza al frente. Viste casaca rojiza y camisa blanca; en la mano derecha sostiene un libro a medio cerrar. Fondo neutro.

Había nacido en Barbuñales (Huesca) en 1730. En 1760 era oficial de la Secretaría de Estado. En 1765, Agente General en Roma y desde 1769 Embajador interino en esa ciudad; en 1798 es Embajador en París. Murió en 1804. Promotor del Museo Clementino del Vaticano, amigo personal de Napoleón, Marqués de Nibbiano, Ministro de Etruria, a la muerte de Mengs publicó los escritos del Artista. Coleccionista de escultura antigua, tradujo a Horacio, a Plinio y a Séneca.

El retrato, muy parecido en cuanto a la composición al de Winckelmann, fue grabado en 1781 por D. Cunego (Exposición del Madrid de Carlos III, 1960, n.° 125) con la inscripción: «Jos: Nic: de Azara / CELTIBER». También fue grabado por Bossi en Roma en 1784 para ser incluido en la «Storia delle arti del disegno», obra que Winckelmann dedicó a Azara.

36. CARDENAL BERNIS

Oleo sobre lienzo. 0,84 × 0,65.

Origen: Colección de J. N. de Azara. Inventario, n.º 11.

Exposiciones: Madrid, Exposición de Retratos, 1902 (842).—Museo del Prado, 1929 (79).—Londres, «The Age of Neo-Classicism», 1972 (197).

Bibliografía: Salas Bosch, A. E., 1963-67, pág. 123.—Honisch, 1965, n.º 176, pág. 110.

Colección: Madrid, colección particular.

Figura de más de medio cuerpo, en pie. Viste capa color púrpura y debajo vestimenta religiosa con encaje. En el pecho la insignia de la Orden del Saint-Esprit; en la mano derecha, la birreta. Fondo de cortinaje verdoso.

François J. de Pierre de Bernis nació en 1715; en 1744 ingresa en la Academia Francesa como poeta. En 1751 Embajador en Venecia. Ordenado sacerdote en 1755, recibe una Abadía y el título de Consejero de Estado. Nombrado Cardenal, y Embajador en Roma en 1769, participó activamente en la supresión de la Orden Jesuita. Vivió en París pobremente hasta su muerte en Roma en 1794.

El cuadro es considerado en el Inventario de la colección Azara (Salas Bosch, A. E., 1963-67, pág. 123) como compañero del retrato de Azara (n.º 35) y desde luego tienen las mismas medidas y sus miradas convergen.

Este retrato tuvo que ser pintado después de 1769, cuando el Cardenal fue nombrado embajador en Roma, y nunca antes de 1771, tras la llegada de Mengs a Roma.

CHRISTOPHER HEWETSON

Nacido en Irlanda hacia 1739, desarrolló su arte en Roma, donde estaba en 1765, fue un gran promotor del gusto por la antigüedad junto con Gavin Hamilton, José Nicolás de Azara, A. R. Mengs y Thomas Jenkins. Murió en Roma en 1798. Pertenece a la primera generación del Neoclasicismo y toda su obra se desarrolló en retratos, bien bustos o monumentos.

Bibliografía: Hodgkinson, T., *Christopher Hewetson, an irish sculptor in Rome,* Walpole Society, XXXIV, 1952-54.—Rudolf-Zeitler, *Klassizismus und Utopia,* Estocolmo, 1954, pág. 240, fig. 5.—Honour, H., *The Connoisseur,* CXLIII, 1959.

68. JOSE NICOLAS DE AZARA

Bronce. 0,52 × 0,34 × 0,20.
Inscripción delantera: JOS. NIC. AZARA/Nom ultra fas trepidat./MDCCLXXIX.
En el hombro derecho: CHRISUS HEWETSON FEC.
En el hombro izquierdo: ROMA MDCCLX..X.

Origen: Inventario Azara.
Exposiciones: Madrid, Museo del Prado, 1929, pág. LIX.
Bibliografía: Salas Bosch, A. E., 1963-67, pág. 124.—Ramallo, A.E.A., 1973, pág. 186.
Colección: Madrid, colección particular.

Se conocen tres ejemplares en bronce, además de la escultura en yeso de la Academia de San Fernando, que es igual en todo a los ejemplares en bronce de Roma, Protomoteca Capitolina; de París, Biblioteca Mazarino (Katalog Angelika Kauffmann, 1969, n.° 284, lám. 334) y este de Madrid.

De cómo fue ejecutado este busto habla Azara (1780, pág. XXVI) pues Hewetson estaba modelando su busto bajo la dirección de Mengs, mientras éste pintaba el cuadro de la Anunciación para la Capilla del Palacio de Aranjuez.

PINTURAS DE TEMA RELIGIOSO

La pintura religiosa de la segunda mitad del siglo XVIII heredó todas las maneras de la pintura barroca y además tuvo como ideales a todos los artistas que habían usado el lenguaje clásico como estilo propio y personal.

Mengs no fue una excepción y las influencias que observamos en sus pinturas religiosas responden a estas dos tendencias. Son inevitables las referencias a Rafael no sólo en la técnica de algunos de sus dibujos, sino también en los tipos humanos y sobre todo en las actitudes retóricas de sus manos, es decir en la expresividad atenuada pero definitoria de los caracteres (Sagrada Familia, n.º 44, y Ascensión, n.º 48).

El clasicismo del siglo XVII: Guido Reni, Aníbal Carraci y Domenichino han dejado también sus huellas en algunos tipos humanos como en la figura de Cristo (Cristo, n.º 42; Noli me tangere, n.º 39; Descendimiento, n.º 37).

También se pueden reconocer las maneras del Correggio en varias obras, en donde quizás no haya un parecido concreto pero en algunas de sus composiciones está presente su espíritu (Noli me tangere, n.º 39, y Adoración de los Pastores, n.º 47).

El aprecio que Mengs tenía por estos pintores era grande, pues en su ensayo Fragmento de un discurso sobre los medios para hacer florecer las Bellas Artes en España *(1), explica que Rafael y A. Carraci en algunos momentos se acercaron al llamado Estilo Sublime que sólo los griegos tuvieron constantemente; la segunda categoría es el estilo de la Belleza, en el que Aníbal Carraci destacaba por la belleza de los cuerpos de hombre y Guido Reni en las cabezas femeninas.*

El análisis de los antecedentes estilísticos de los frescos de A. R. Mengs, es algo profundamente complejo y con posibilidades de llegar a ser tema de otro estudio más detallado; no obstante, vamos a apuntar algún tipo de relación entre el fresco de la Iglesia de San Eusebio en Roma (n.º 50), pintado por Mengs en 1757-58 y que representa la «Gloria de San Eusebio» y la cúpula de la Iglesia de San Juan Evangelista en Parma, pintado por el Correggio con el tema de la Ascensión. En ambas se puede notar la misma idea de la figura central aislada del resto del conjunto, y también un cierto gusto por una tonalidad cromática que tiende a unificar toda la obra e incluso persiste el gusto por quedar en la sombra las figuras del borde de la pintura. Sin duda, lo que ha desaparecido es lo que el mundo del Barroco vio de magistral en la cúpula de Parma, la multiplicidad de los puntos de vista, mientras que el Neoclasicismo eliminó esta posibilidad como algo artificioso y poco adecuado para la recuperación de la realidad natural, deseo, por otra parte, muy declarado por todos los teóricos de este movimiento.

Con estos datos y estas palabras de Mengs «... una cosa será bella quando corresponda à la idea que debemos tener de su perfección» (2) comprenderemos por qué al Neoclásico se le ha llamado ecléctico.

BIBLIOGRAFIA.—(1) AZARA, J. N., *Obras de don Antonio Rafael Mengs.* Madrid, 1780, págs. 183-197.—(2) Ibídem, *Reflexiones sobre la belleza y el gusto,* págs. 7-8.

37. DESCENDIMIENTO

Origen: Colecciones Reales. Inventario del Palacio Real de Madrid, 1772.—Idem, 1794.—Idem, 1814 (la tabla del Descendimiento y la del Padre Eterno son separadas).

Descendimiento: Inventario del Palacio Real de Madrid, 1838.—Idem, 1846, n.° 279.

Padre Eterno: 19 de agosto de 1816, Real Academia de San Fernando, Catálogo Academia, 1818, n.° 11.—Idem, 1819, n.° 10.—Idem, 1821.—Idem, 1824.—19 de febrero de 1827, trasladado al Museo del Prado.

Exposiciones: Es la primera vez que se expone.

Bibliografía: Azara, 1780, pág. XLV, núms. 8 y 9.—Ponz, 1793, tomo VI, pág. 34.—Bianconi, 1795, pág. V.—Ceán Bermúdez, 1800, tomo III, pág. 131.—Voss, 1924, pág. 660.—Sánchez Cantón, 1929, lám. LIV.—Beroqui, B.S.E.E., 1931, página 264.—Honisch, 1965, n.° 217, pág. 118.—Tarín Iglesias, 1965, pág. 42, lám. 2.—Palacios y Museos..., 1970, láminas 429 y 430.

Colección: Real Casa. Patrimonio Nacional. Barcelona, Palacio de Pedralbes.

En primer plano la figura de Cristo muerto, bajado de la cruz, sostenido por los hombros por San Juan y rodeado por las tres Marías, al fondo otros hombres, y a la izquierda, arriba, el desmantelamiento de las tres cruces. Arriba, en tabla independiente, la figura de Dios Padre y la del Espíritu Santo rodeado por dos ángeles.

El cuadro formaba parte de la decoración del dormitorio del Rey junto con los otros cuatro cuadros dedicados a la Pasión de Cristo (núms. 38-39-40-41), pintados durante la primera estancia de Mengs en España (1761-69), al tiempo que otros dos pequeños cuadritos de San Juan y la Magdalena en el desierto (Ponz, 1793, tomo VI, pág. 34), hoy en el Wellington Museum, Apsley House de Londres.

Esta tabla debió ser fruto de profundos estudios, pues se conservan dibujos que así lo atestiguan: como la cabeza de la Virgen (Katalog Beschreiben, 1933, tomo III, n.° 1.917) y además otro preparatorio de toda la pintura (Handzeichungen Alter Meister..., 1967, n.° 14, lám. 14). Asimismo existe una reducción de la cabeza de la Dolorosa (Sánchez Cantón, 1929, n.° 54). El cuadro además fue grabado por Volpato (Catálogo de la Calcografía, 1927, n.° 1.296). También se tienen noticias de otros hoy no localizados, como el citado en el Inventario de la Academia de Valencia (Espinós Díaz, A.A.V., 1977, n.° 149, pág. 7).

De la fama de la pintura dan fe las numerosas copias que se conservan de ella, coincidiendo en no tener la tabla del Dios Padre: Convento de las Capuchinas de Pinto, Padres Redentoristas de Madrid, etc. También se conservan noticias de copias por Lacoma (Alcolea, A.B.M.A.B., vol. XIV, 1959-60, pág. 99) en Barcelona y en Madrid (E.V.H., A.E., 1959, pag. 196).

Se conocen miniaturas copiadas de este tema (Zarco, 1934, n.° 131, pág. 20) por Eugenio Jiménez de Cisneros, autor de muchas reducciones de las obras de Mengs.

Existe además un cartón a lápiz, dibujado por Mengs en Roma durante sus últimos años (Azara, 1780), hoy en el Museo de Boston.

38. ORACION EN EL HUERTO

Oleo sobre lienzo. 1,85 × 1,85.

Origen: Colecciones Reales. Inventario del Palacio de Madrid, 1772.—Idem, 1794.—Idem, 1814.

Exposiciones: Madrid, Museo del Prado, 1929 (50).

Bibliografía: Azara, 1780, pág. XLV, n.° 13.—Ponz, 1793, tomo VI, pág. 34.—Bianconi, 1795, pág. V.—Ceán Bermúdez, 1800, tomo III, pág. 131 (como pintado en tabla).—Honisch, 1965, n.° 123, pág. 99.

Colección: Real Casa. Patrimonio Nacional. Madrid, Palacio Real.

En el centro Cristo que viste túnica gris y manto azul, sostenido por un ángel. Fondo de árboles.

Existe una réplica en tabla que perteneció al Infante don Gabriel (hoy en la Sacristía de la Catedral de Lérida) y esta obra debe haber sido el motivo de la confusión de Ceán Bermúdez que afirma que los cuatro cuadros gemelos son tablas.

En el Museo de los Uffizi se conserva un dibujo (Inv., n.° 9.918) atribuido a Mengs que no parece preparatorio, sino más bien una copia a partir de la pintura.

Esta obra junto con las tres siguientes, núms. 39-40-41, estaban en el dormitorio de Carlos III en el Palacio de Madrid y según Bianconi eran sobrepuertas (1795, pág. V), lo que parecen confirmar las dimensiones y sobre todo el punto de vista de abajo arriba que tienen las cuatro escenas.

Por la fecha del Inventario del Palacio de Madrid, 1772, hay que suponer que esta serie fue pintada durante la primera estancia de Mengs de España, 1761-69.

39. NOLI ME TANGERE

Oleo sobre lienzo. 1,85 × 1,85.

Origen: Colecciones Reales. Inventario del Palacio de Madrid, 1772.—Idem, 1794.—Idem, 1814.

Exposiciones: Madrid, Museo del Prado, 1929 (53).

Bibliografía: Azara, 1780, n.º 13, pág. XLV.—Ponz, 1793, tomo VI, pág. 34.—Bianconi, 1795, pág. V.—Ceán Bermúdez, 1800, tomo III, pág. 131.—Honisch, 1965, n.º 126, pág. 99.

Colección: Real Casa. Patrimonio Nacional. Madrid, Palacio Real.

A la izquierda Cristo resucitado, muestra la llaga a la Magdalena que está de rodillas a su derecha; en el suelo el frasco de los perfumes. Fondo de paisaje.

Unos años más tarde, en 1771, hizo un inmenso cuadro en tabla para All Souls College de Oxford (Sparrow, B. M., 1960, págs. 4-9) con el mismo tema para el que se conservan numerosos estudios y dibujos. La composición de esta última obra es muy parecida a la que aquí se presenta pero invirtiendo a los personajes.

Véase núms. 38-40-41.

40. JESUS CON LA CRUZ A CUESTAS

Oleo sobre lienzo. 1,85 × 1,85.

Origen: Colecciones Reales. Inventario del Palacio de Madrid, 1772.—Idem, 1794.—Idem, 1814.

Exposiciones: Madrid, 1929, Museo del Prado, n.º 52.—Madrid, 1980, «El Arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII», n.º 123.

Bibliografía: Azara, 1780, pág. XLV, n.º 13.—Ponz, 1793, tomo VI, pág. 34.—Bianconi, 1795, pág. V.—Ceán Bermúdez, 1800, tomo III, pág. 131.—Honisch, 1965, n.º 125, pág. 99.

Colección: Real Casa. Patrimonio Nacional. Riofrío, Palacio Real.

En el centro, caído en el suelo de rodillas, Cristo que es ayudado con la cruz por el Cirineo, detrás los sayones y, a la izquierda, unas mujeres llorando.

Véase núms. 38-39-41.

41. FLAGELACION

Oleo sobre lienzo. 1,85 × 1,85.

Origen: Colecciones Reales. Inventario del Palacio de Madrid, 1772.—Idem, 1794.—Idem, 1814.

Exposiciones: Madrid, Museo del Prado, 1929 (51).

Bibliografía: Azara, 1780, pág. XLV, n.º 13.—Ponz, 1793, tomo VI, pág. 34.—Bianconi, 1795, pág. V.—Ceán Bermúdez, 1800, tomo III, pág. 131.—Honisch, 1965, n.º 124, pág. 99.

Colección: Real Casa. Patrimonio Nacional. Madrid, Palacio Real.

En el centro, Cristo atado a un pilar, rodeado de sayones en actitud de flagelarlo. Fondo neutro.

Ponz (1788, tomo XIV, carta II, pág. 53) afirma que en casa de Manuel Salvador Carmona había un bosquejo para este cuadro cuyo paradero hoy desconocemos.

Véase núms. 38-39-40.

42. CRISTO CRUCIFICADO

Oleo sobre tabla. 1,98 × 1,15.

Origen: Colecciones Reales. Inventario del Palacio de Aranjuez, 1794.—Idem, 1818.

Exposiciones: Madrid, Museo del Prado, 1929 (60).

Bibliografía: Azara, 1780, pág. XLVI, n.° 22.—Bianconi, 1795, pág. VI.—Ceán Bermúdez, 1800, tomo III, pág. 131.—Voss, 1924, pág. 658.—Tormo, 1929, B.S.E.E., pág. 13.—Honisch, 1965, n.° 108, pág. 95.—Palacios y Museos del Patrimonio Nacional, 1970, lám. 249.—Oliveras Guart, 1972, pág. 82.

Colección: Real Casa. Patrimonio Nacional. Palacio de Aranjuez.

Clavado en la cruz con cuatro clavos, paño de pureza volante a la derecha. La mirada hacia arriba y en la cruz la cartela escrita en griego. Fondo de paisaje crepuscular y al pie de la cruz la calavera.

Cristo realizado para el dormitorio del Rey Carlos III en el Palacio de Aranjuez. Fue muy imitado. En el Museo del Prado se conserva el dibujo preparatorio (n.° 43).

Se conocen copias con variantes, como la que se conserva en la Academia de Bellas Artes de San Fernando (Pérez Sánchez, 1964, n.° 387, pág. 40). También se cita una miniatura que copia a este Cristo en El Escorial (Junquera, 1979, pág. 15).

Aun cuando no existe una fecha segura para esta pintura, pensamos que puede situarse en la primera estancia de Mengs en Madrid (1761-69), pues, en cuanto a técnica, está muy ligado a obras de este período.

43. CRISTO CRUCIFICADO

Lápiz negro, carboncillo y clarión. 568 × 374.

Papel agarbanzado amarillento, preparado en color marrón oscuro.

Origen: Colecciones Reales. Inventario del Palacio de Madrid, 1838.—Museo del Prado, 1839 (A.G.P., Sección Administrativa, Bellas Artes, Pintura, legajo 38).—Inventario del Museo del Prado, 1857, n.° 108 (atribuido a Bayeu).—Idem, 1879, número 136.

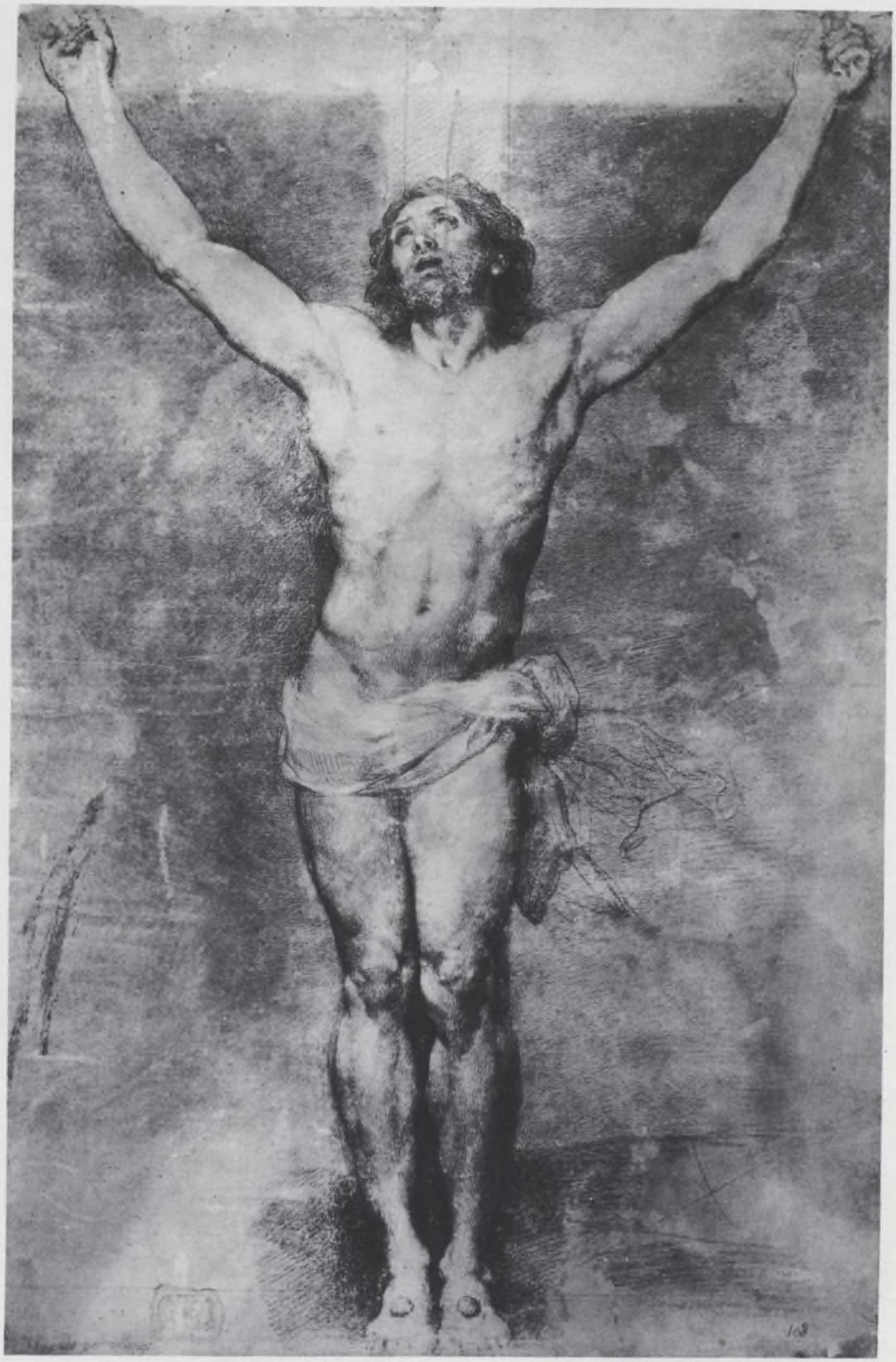
Exposiciones: Madrid, «Exposición de dibujos originales 1750-1860», 1922 (349).—Madrid, Museo del Prado, 1929 (59).

Bibliografía: Sánchez Cantón, 1927, pág. 15.—Tormo, B.S.E.E., 1929, pág. 13.—Honisch, 1965, n.° 135, pág. 101.—Agueda, 1980, *Boletín del Museo del Prado,* n.° 2 (en prensa).

Colección: Madrid, Museo del Prado, F.A. 695.

De frente, con cuatro clavos y el paño de pureza anudado al costado izquierdo; la cabeza y los ojos mirando hacia arriba. La cruz apenas está insinuada por líneas y sombras.

Preparatorio para el cuadro de Aranjuez (n.° 42) presenta diferencias, pues debe ser un estudio con modelo natural que, más tarde, en el cuadro final ha idealizado y estilizado.



44. SAGRADA FAMILIA

Oleo sobre lienzo. 1,70 × 1,25.

Firmado y fechado, abajo en letras capitales: «ANTONIUS. RAPHAEL. MENGS. SAX: FACEB: MDCCLXV.»

Origen: Colecciones Reales. Inventario del Palacio de Madrid, 1772.—Idem, 1794.—Batalla de Vitoria, capturado por Wellington, 1813.—Londres, Apsley House.

Exposiciones: No ha figurado en ninguna.

Bibliografía: Azara, 1780, pág. XLIV, n.° 5.—Ponz, 1793, tomo VI, pág. 33.—Bianconi, 1795, pág. VI.—Ceán Bermúdez, 1800, tomo III, pág. 132.—Catalogue... Apsley House, 1901, n.° 20, lám.—Honisch, 1965, n.° 66, pág. 82.

Colección: Londres, Wellington Museum, Apsley House.

La figura de la Virgen de rosa y azul da de mamar al Niño Jesús; a la izquierda, San Juanito de espaldas; detrás, a la derecha, San José inclinado hacia adelante. Fondo de interior, en donde se abre una ventana, a través de la cual se ve un paisaje montañoso.

Se conoce una copia en una antigua colección de Barcelona (Fotografía Mas, n.° 34.048).

A pesar de que se conocen numerosos dibujos con esta iconografía sólo hay dos que parezcan preparatorios para esta obra (n.° 45).

45. SAGRADA FAMILIA

Papel verjurado blanco. 140×122.

Pluma y tinta marrón. Al reverso, en letra de la época: «Apuntación de un cuadro quel Señor Mengs hizo para el Rey.»

Origen: Colección del Marqués de Montesa.
Exposiciones: Madrid, Museo del Prado, 1929 (44).
Bibliografía: Honisch, 1965, n.º 158 (6).
Colección: Madrid, Condesa de Yebes.

La Virgen sentada sostiene al Niño entre sus brazos; a la derecha, San José apenas esbozado; a la izquierda, San Juanito.

Rasguño cuya composición recuerda al cuadro de la Sagrada Familia aquí expuesta (n.º 44).

46. SAN PASCUAL BAYLON

Oleo sobre lienzo. 0,39×0,18.

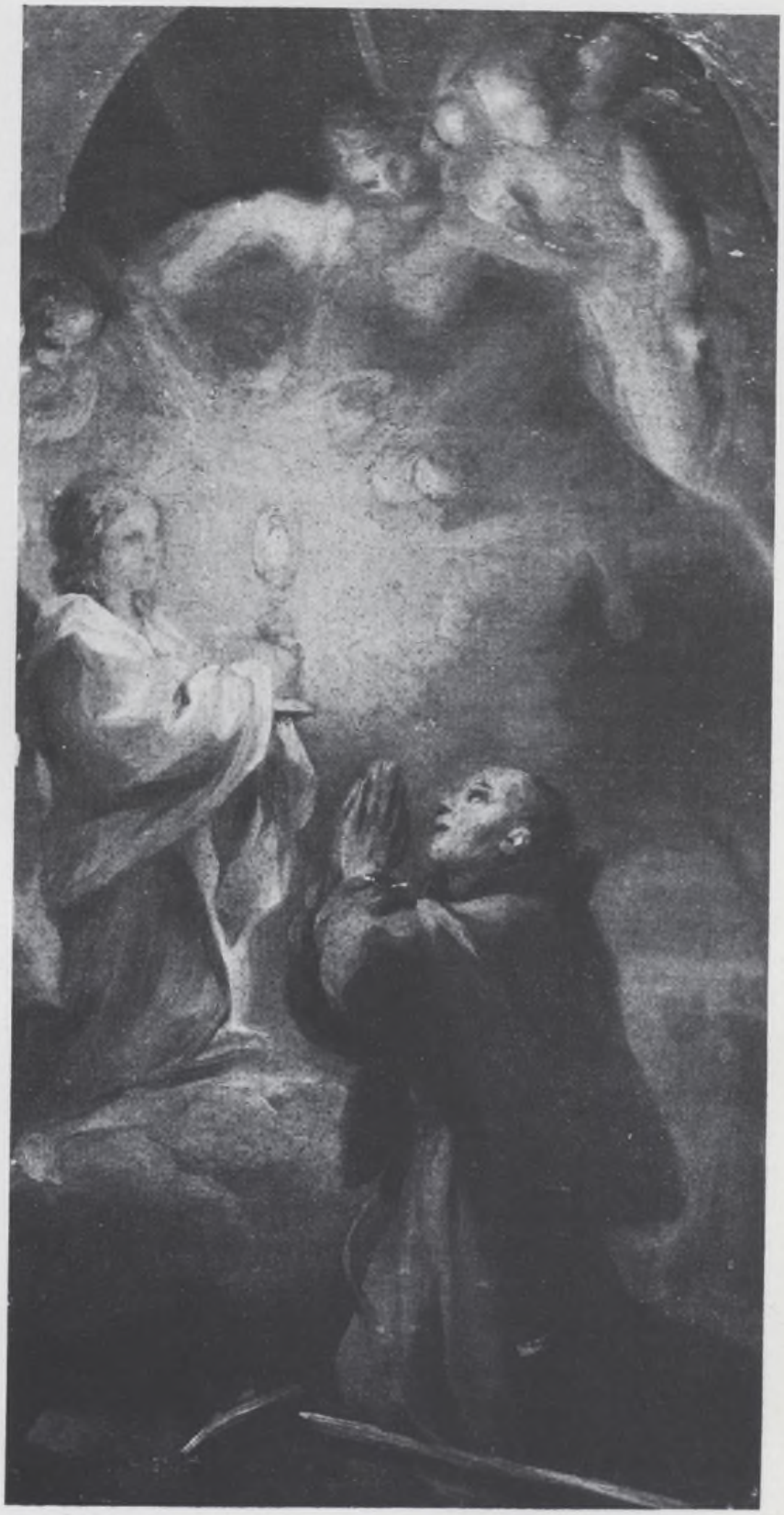
Origen: Colección de don Sebastián Gabriel.—Colección de la Infanta Cristina de Borbón, 1902, n.° 35.
Exposiciones: Madrid, Museo del Prado, 1929 (98).—Madrid, «Exposición de Bocetos y Estudios...», 1949 (42).
Bibliografía: Pradillo, 1902, n.° 35, pág. 19.—Sánchez Cantón, A.E.A., 1927, pág. 1.—Honisch, 1965, n.° 172, pág. 109.
Colección: Madrid, Duquesa Vda. de Hernani.

El Santo, arrodillado a la derecha, levanta las manos y la vista hacia la izquierda donde un ángel, arrodillado en unas nubes, le presenta la custodia con el Santísimo Sacramento. Arriba, gloria de ángeles.

Boceto preparatorio para el cuadro de la iglesia del convento de San Pascual Baylón de Aranjuez, pintado durante la segunda estancia del pintor entre nosotros (1774-1776) y hoy perdido. Honisch (1965, n.° 107, página 95) lo da como existente en el lugar.

Se conocen dos dibujos preparatorios, uno en la Albertina de Viena (Inv., n.° 1.914) y otro en el Museo del Prado (F.D. 44), sólo con la figura del ángel. (Agueda Villar, M., 1980, *Boletín del Museo del Prado,* n.° 2, en prensa.)

Es interesante la comparación del boceto con las pinturas acabadísimas de este autor. Esta primera idea del cuadro de Aranjuez, es el único testimonio que ha quedado de una intriga palaciega, capitaneada por el padre Eleta, de la que salió perdedor Tiépolo (Sánchez Cantón, A.E.A., 1927). Véase n.° 31.



47. ADORACION DE LOS PASTORES

Oleo sobre tabla. 2,58 × 1,91.

Origen: Colecciones Reales. Inventario del Palacio de Madrid, 1772.—Idem, 1794.—Idem, 1814.—Catálogo del Museo del Prado, 1828, n.° 566.—Idem, 1846, n.° 1.057.—Idem, 1873, n.° 1.435.—Idem, 1910, n.° 2.204.

Exposiciones: Madrid, Museo del Prado, 1929 (73).

Bibliografía: Azara, 1780, pág. XLV, n.° 17.—Ponz, 1793, tomo VI, pág. 32.—Bianconi, 1795, pág. VI (citándolo en el dormitorio del Rey en Aranjuez).—Ceán Bermúdez, 1800, tomo III, pág. 124.—Voss, 1924, pág. 657, lám. 424.—Sánchez Cantón, 1927, pág. 10.—Bénézit, 1956, tomo VI, pág. 61.—Honisch, 1965, n.° 152, pág. 105.

Colección: Madrid, Museo del Prado, n.° 2.204.

Rodeando a la Virgen que tiene entre sus brazos al Niño, un grupo de pastores con diferentes actitudes de adoración; a la izquierda, San José sentado y el propio pintor que señala el hecho milagroso. Al fondo, más personajes y el establo donde reposan el buey y la mula; arriba gloria de ángeles con incensarios y ramos de olivo.

En los inventarios de Palacio y en las fuentes antiguas se conocen tres ejemplares: uno, al fresco, citado por numerosos contemporáneos como localizado en el Oratorio del Rey en el Palacio de Madrid, hoy desaparecido y otro, en lienzo que se tuvo que quitar de su lugar por no poderse ver a causa de los reflejos de la ventana y que hoy se encuentra en el Palacio de Aranjuez (Honisch, 1965, n.° 436). Estas dos obras debieron ser pintadas en su primera estancia en Madrid de 1761-1769.

El tercer ejemplar que es el que aquí se presenta, pintado en tabla, debe estar fechado nada más llegar el pintor a Roma, pues consta que fue enviado desde allí en 1771 y que en 1772 se le estaba poniendo un cristal para evitarle desperfectos (Tovar, 1978, pág. 60). De este detalle se sirve Cumberland (1787, tomo II, pág. 208) para emitir juicios peyorativos hacia la obra de Mengs. Tanto la tabla como el lienzo son idénticos en cuanto a composición y estilo.

El cuadro fue grabado por Rafael Morghen en Roma (Catálogo de la Calcografía..., 1968, n.° 28, lám. 2).

Esta interpretación del tema del Nacimiento debió tener mucha fortuna, pues existen varias copias: en el Museo de Boston (Honisch, 1965, n.° 400, pág. 146); en Valladolid (Colegio de San José).

Aparte de esta versión, Mengs pintó otras variantes como la de la colección Corcoran de Washington, Museo de Montjuich en Barcelona, que es una copia de otro ejemplar (Honisch, 1965, n.° 110, pág. 96). También se conocen reducciones como la del Miedersächsiste Landesgalerie de Hanover (Honisch, 1965, n.° 46, pág. 78) o la de la colección del Marqués de la Romana, de Madrid, donde sólo aparece el busto de la Virgen y el Niño.

Son innumerables, además, los dibujos en sus diversas fases preparatorias hasta llegar a la idea final.

48. ASCENSION

Lápiz negro, clarión y toques de albayalde. 1.347 × 990.

Papel agarbanzado preparado en marrón grisáceo.

Origen: Colección de Ana María Mengs.—Colección de Tomás de Veri.—Colección de Georges Creach'.—Museo del Prado, 1928.

Exposiciones: Madrid, «Exposición de dibujos originales 1750-1860», 1922, n.° 350, lám. VI.—Madrid, Museo del Prado, 1929, n.° 27.—Londres, «The Age of Neo-Classicism», 1972, n.° 695.

Bibliografía: Azara, 1780, pág. X.—Ponz, 1788, tomo XIV, pág. 11.—Cuadros notables..., 1920, pág. 69.—Voss, 1924, página 659.—Sánchez Cantón, 1927, pág. 11, lám. VIII.—Honisch, 1965, n.° 135 (1).

Colección: Madrid, Museo del Prado, F.A. 702.

En la parte superior, Cristo con los brazos abiertos asciende a los cielos. En la inferior, los doce apóstoles y las tres Marías, con los ojos fijos en su figura y actitudes de asombro y admiración.

Dibujo muy acabado, preparatorio para el cuadro del altar mayor de la Capilla Real de Dresde (Honisch, 1965, n.° 22), terminado en Madrid en 1766, donde fue expuesto públicamente en el Palacio Real (Azara, 1780, página X). Se sabe que Mengs se preocupó mucho desde 1755, fecha del encargo, por la composición y la elección de los modelos que debían figurar en la obra, prueba de ello son los diferentes dibujos preparatorios que se conservan (Florencia, Uffizi, Inv., n.° 9.928) con ligeras variantes respecto a la composición final. En este dibujo del Prado no aparece la parte superior del cuadro correspondiente a la gloria de ángeles y la figura de Dios Padre.

El mismo Museo del Prado conserva dos bocetos al óleo para dos cabezas de apóstoles de esta obra (números 2.202 y 2.203) y el Museo de la Albertina de Viena tiene catalogado como de Mengs una cabeza de Sibila, que es un apunte preparatorio para la figura femenina que está detrás de la Virgen (Beschereibender Katalog..., 1933, tomo IV, n.° 1916).

Se conoce también por una cita antigua que hubo un boceto de pequeño tamaño de este cuadro (Cuadros Notables..., 1920, pág. 70), en Mallorca y que hasta hoy no se ha localizado y debe ser el mismo de la colección Madrazo de Madrid (Catálogo, 1856, n.° 540) y que no sabemos si será el que cita Sánchez Cantón (1929, número 27, pág. 18) en la colección de Fernando Galán de Luarca.

49. LA VIRGEN Y EL NIÑO

Oleo sobre tabla. 1,04 × 0,83.

Origen: Coleccions Reales. Inventario del Palacio de Madrid.—Idem, 1846, n.° 213.
Exposiciones: Es la primera vez que se expone.
Bibliografía: Azara, 1780, pág. XLVII.—Bianconi, 1795, pág. VII.—Felicitaciones, R. S., 1966, n.° 10, lám. 8.
Colección: Real Casa. Patrimonio Nacional. Madrid, Palacio de la Moncloa.

La Virgen sentada en el suelo con el Niño en los brazos, vestida de carmín. A la izquierda, de pie, San José. Fondo de paisaje.

Cuadro conocido sólo por viejos inventarios y fuentes de la época. La calidad de la obra es innegable y parece, por comparación con la Sagrada Familia de Apsley House (n.° 44) que es fruto de un estilo más evolucionado y personal, pudiendo ser fechado durante los años 1774-76, fechas de la segunda estancia del pintor en nuestro país.

50. GLORIA DE SAN EUSEBIO

Oleo sobre lienzo. 1,55×0,73.

Origen: Colección de J. N. de Azara, Inventario, n.º 37.—Depositado en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza, Catálogo, 1933.

Exposición: Madrid, Museo del Prado, 1929 (15).

Bibliografía: Salas Bosch, A. E., 1963-67, pág. 124.—Honisch, 1965, n.º 201, pág. 114.

Colección: Madrid, colección particular.

El santo vestido con casulla es elevado a los cielos por ángeles portadores de los instrumentos de su pasión y vida. A su alrededor celajes y serafines.

Boceto para el fresco del mismo nombre en la Iglesia de San Eusebio de Roma pintado hacia 1755. Este lienzo presenta pocas diferencias con el fresco y las más referidas al cromatismo, mucho más atrevido en el boceto.

También se conservan dibujos preparatorios para el fresco, como la cabeza del santo en los Uffizi (Inv., número 9.923).

COMPOSICIONES DE TEMA VARIO Y NO RELIGIOSO

La pintura mitológica de A. R. Mengs es, sin duda alguna, el aspecto de su arte que presenta más originalidades, en su intento de romper con el pasado, siempre con referencia al Barroco, buscó los mejores modelos a imitar dentro del estilo clasicista.

Los pintores barrocos, con su rapidez de ejecución, en muchas ocasiones descuidaron su técnica de pintura al fresco y, por eso, hoy nos encontramos con que sus pinturas presentan daños irreparables. Mengs, que desde muy joven había copiado a Rafael, que tuvo una excelente preparación química por el destino que su padre le tenía preparado, miniaturista y esmaltista, y que, además, tuvo la suerte de conocer muy de cerca las pinturas romanas recién descubiertas de Herculano, asimiló todos estos conocimientos y sus frescos se nos presentan llenos de color, sin oscurecimientos y sin que la pintura presente síntomas de saltarse.

Los modelos utilizados para sus techos son las figuras que menos parecido ofrecen con las de Rafael, Correggio o los clasicistas del siglo XVII. Elaborando un estilo personal basado especialmente en la copia de estatuas, sus personajes nos resultan familiares por su filiación con obras conocidas, pero, como producto de un proceso de abstracción, resultan un modelo idealizado propio y original.

El colorido fue otra de las grandes novedades de Mengs, pues quiso romper con sus dos antecesores en los frescos del Palacio de Madrid: Giovanni Battista Tiepolo y Corrado Giaquinto, a cuyo gusto por las tonalidades calientes del Barroco habían sumado las maravillosas tintas doradas del Rococó. En su afán de originalidad realizó, según Azara (1) «las tintas más suaves á fresco que haya conocido ningún otro Pintor del mundo. Los ignorantes, al mismo tiempo que se quedan encantados de esta pintura, hallan fría su composición; porque están hechos á juzgar solamente por los ojos, y á usar poco ó nada del entendimiento. Aquel reposo de las figuras, y aquel caracter de divinidad, que oculta todas las qualidades y necesidades humanas, no puede mover á los que están hechos al estrépito y gresca de Jordan, y á las estropeaduras de Corrado.»

De la cuidada elaboración con que Mengs preparaba sus obras sabemos por Ponz (2): «Dueño Mengs de todas las partes de su arte, no emprendía obra alguna sin proceder la más filosófica y detenida meditación. Miéntras otros pintores satisfechos de su facilidad se contentan con un ligero ensayo de un dibuxo ó de un boceto ántes de comenzar sus cuadros, D. Antonio Rafael ocupaba meses y años en formar dibuxos de cada miembro, de cada figura, de cada grupo y de toda la composicion, consultando á la naturaleza y al antiguo: de aquí es haber tantos estudios de su mano.»

Y por último, la composición en los frescos está muy aligerada de figuras en el centro, respecto a las obras de Jordán, Giaquinto o Tiépolo y se amontonan en los bordes, por encima de las cornisas de las paredes como formando un marco. Este tipo de composición tiene algo que ver con los frescos del Correggio en Parma.

BIBLIOGRAFIA: (1) AZARA, J. N., *Obras de don Antonio Rafael Mengs.* Madrid, 1780, págs. XIV-XV.—(2) CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario Histórico...*, tomo III, 1800, pág. 127.

51. JOSE EN LA CARCEL

Oleo sobre lienzo. 0,86 × 0,86. Tondo.

Origen: Colección de J. N. de Azara, Inventario, n.º 22.
Exposiciones: Madrid, Museo del Prado, 1929 (11).
Bibliografía: Salas Bosch, A. E., 1963-67, pág. 123.
Colección: Madrid, colección particular.

En pie, vestido con túnica amarilla y manto morado explica con grandes ademanes los sueños al copero y al panadero, que están sentados en grandes bloques de piedra. Interior con más prisioneros, al fondo dos que hablan con una persona a través de la reja (Génesis, Cap. 40).

Se conserva un dibujo firmado en la Albertina de Viena (Inv., n.º 14.578) (Katalog, 1933, tomo III, número 1.911). El estilo corresponde a su época romana antes de venir a España, pues los tipos masculinos tienen mucho que ver con los de Rafael en las Stanzie del Vaticano.

Recientemente apareció en el comercio de Madrid (Durán) una copia de esta obra con ligeras variantes, de José Madrazo.


22

52. AUGUSTO Y CLEOPATRA

Oleo sobre lienzo. 1,35 × 0,98.

Origen: Colección de J. N. de Azara, Inventario, n.° 62.
Exposiciones: Madrid, Museo del Prado, 1929 (3).
Bibliografía: Woerman, 1894, pág. 175.—Salas Bosch, A. E., 1963-67, pág. 124.—Honisch, 1965, n.° 115, pág. 97.
Colección: Madrid, colección particular.

La Reina, con túnica verdosa, arrodillada a los pies de Augusto, que viste como los senadores romanos: toga blanca y manto rojo, va coronado de laurel y extendiendo su brazo hacia la Reina; detrás de Cleopatra, un lecho y un escabel; detrás dos servidoras, una vestida a la romana y otra a la egipcia; al fondo dos soldados romanos. Interior de habitación con nichos y columnas.

Cuadro discutido en cuanto a su atribución, el inventario Azara ya dice: «del primer tiempo de Mengs»; Carderera escribió entre líneas «de la escuela de Mengs» (Salas Bosch, A. E., 1963-67, pág. 124).

Sánchez Cantón, dándose cuenta de las pobres calidades pictóricas, explica que es de su época en Roma bajo la influencia de Rafael (1929, n.° 3, pág. 4). Honisch pensó que esta obra era una primera versión del Augusto y Cleopatra de la colección de Czernin (1965, n.° 216, pág. 118).

Recientemente S. Röttgen ha esclarecido el problema, dando a conocer el original, que se conserva en el mismo sitio para el que fue pintado: Stourhead (Röttgen, 1977, A.B.A., págs. 148-156), considerando a este ejemplar madrileño como una copia; tambiën nos ha dado a conocer el dibujo preparatorio del Museo Boymans de Rotterdam, considerando como ejemplar aparte y sólo relacionado en el tema al de la colección de Czernin.

53. LA AURORA

Oleo sobre lienzo. 0,98 × 0,98. Tondo.

Origen: Colección J. N. de Azara. Inventario n.° 28. Depositado en el Museo de Zaragoza. Catálogo, 1933.
Exposiciones: Madrid, Museo del Prado, 1929 (47).
Bibliografía: Salas Bosch, A. E., 1963-67, pág. 123.—Honisch, 1965, n.° 202, pág. 114.
Colección: Madrid, col. particular.

Boceto con variantes de la bóveda de una sala del Palacio de Madrid, destinada a la Reina M.ª Amalia de Sajonia, que no llegó a habitar (Azara, 1780, pág. 15), por lo que se convirtió en una sala adscrita a las habitaciones del Rey (Ponz, 1793, tomo VI, pág. 22) y hoy corresponde a una de las tres, que, unidas, forman el llamado comedor de gala (López Serrano, 1966, págs. 45-46).

Se representa en el centro a la Aurora montada en un carro tirado por dos caballos, delante el Lucero, a su izquierda las Tres Gracias o las Horas Danzantes, debajo la Justicia, la Fortaleza y la Verdad. A la derecha, España recibe los dones de la Fecundidad y del Tiempo. Al otro lado, el Rocío de la mañana y la noche, que huye (Fabre, 1829, págs. 241-251).

La única diferencia con el fresco son las posiciones o atributos de algunas de las figuras, así como la ausencia en los bordes del boceto de las cuatro cestas equidistantes que se ven en el fresco.

Fue pintado durante la primera estancia de Mengs en España, 1761-69 y Winckelmann alude a él en enero de 1764 (Winckelmann, Briefe, tomo III, n.° 629 y 661). El fresco formaba parte de un conjunto decorativo más amplio, según Ponz (tomo VI, 1793, pág. 22) toda una serie de medallones en claroscuro y algunos relieves en yeso que bajo la dirección y dibujo de Mengs fueron realizados por Alejandro Velázquez y Guillermo Anglois, discípulos del alemán. Unicamente Azara (1780, pág. 44, n.° 3) y Bianconi (1795, pág. 8) hablan de que en los cuatro frentes se hayan representado, lo que repite también Fabre (1829, págs. 247-48) y que hasta hoy constaban como desaparecidas.

Se conoce un dibujo para la figura del Tiempo (n.° 54).

54. EL TIEMPO

Lápiz negro, carboncillo y sanguina. 519×396.
Papel agarbanzado amarillento preparado en color marrón.

Origen: Colecciones Reales. Inventario del Museo del Prado, 1857, n.° 112.

Exposiciones: Madrid, Museo del Prado, 1929, n.° 48.

Bibliografía: Sánchez Cantón, 1958, pág. 166, lám. 152.—Honisch, 1965, n.° 135 (3).—Agueda, 1980, Boletín Museo del Prado, n.° 2 (en prensa).

Colección: Museo del Prado, F. A. 432.

Figura de hombre barbado, sentado de espaldas con la cabeza girada hacia la izquierda.

Dibujo preparatorio para la figura del Tiempo en el fresco de «La Aurora» en el comedor del Palacio de Madrid (Honisch, 1965, n.° 6, pág. 68). La figura definitiva en el fresco presenta algunas diferencias con el dibujo como la incorporación de las alas y la lira. Véase n.° 53.


n.º 112

55. LA MAÑANA

Oleo sobre lienzo. 2,10 × 2,00.

Origen: Colecciones Reales. Inventario del Palacio de Madrid, 1772.—Idem, 1794.—Idem, 1838.—Idem, 1846.

Exposiciones: Es la primera vez que se expone.

Bibliografía: Azara, 1780, n.º 21, págs. XV y XLVI.—Ponz, 1793, tomo VI, pág. 46.—Bianconi, 1795, pág. VII.—Ceán Bermúdez, 1800, tomo III, pág. 131.—Fabre, 1829, pág. 248.—Honisch, 1965, n.º 326, pág. 133 (como desaparecidos).

Colección: Real Casa. Patrimonio Nacional. Madrid, Palacio de la Moncloa.

Pintada, junto con sus compañeros núms. 56, 57, 58, como sobrepuertas en cuadros fingidos para el tocador de la Princesa, y más tarde, Reina M.ª Luisa de Parma; debieron ser trasladados al salón que tenía la bóveda de La Aurora, pues así los localiza Fabre (1829, pág. 248).

La Mañana, según este mismo autor, está «representada por una hermosa ninfa volando en ascensión y coronada de flores: con la mano derecha esparce algunas sobre la tierra y con la izquierda sostiene su manto, en el que tiene recogidas otras, se ve muy encendido el horizonte».

Como se puede observar, el lienzo original está alterado en su primitiva forma, dando la sensación de que debieron estar metidos en un marco de formas curvilíneas, o bien formaban parte de una decoración peculiar. Hoy día su formato es casi cuadrado, siendo probablemente esta alteración fruto del cambio de lugar que sufrieron en el siglo XIX.

Hasta hoy dadas por desaparecidas por todos los autores contemporáneos, y sólo citadas en fuentes antiguas, es la primera vez que se exponen públicamente.

56. EL MEDIODIA

Oleo sobre lienzo. 2,10×2,00.

Origen: Colecciones Reales. Inventario del Palacio de Madrid, 1772.—Idem, 1794.—Idem, 1838.—Idem, 1846.

Exposiciones: Es la primera vez que se expone.

Bibliografía: Azara, 1780, n.° 21, págs. XV y XLVI.—Ponz, 1793, tomo VI, pág. 46.—Bianconi, 1795, pág. VII.—Ceán Bermúdez, 1800, tomo III, pág. 131.—Fabre, 1829, pág. 248.—Honisch, 1965, n.° 327, pág. 133 (como desaparecido).

Colección: Real Casa. Patrimonio Nacional. Madrid, Palacio de la Moncloa.

Según Fabre (1829, pág. 248) «el Mediodia está representado por Febo, que está disparando una saeta de fuego, en demostración del calor de esta parte del día, rodea su cabeza con el disco solar y su cuerpo un manto rojo». La iconografía aquí explicada, como en tantas ocasiones en Mengs, está sacada de la misma fuente: la Iconografía de Cesare Ripa, autor muy utilizado por todos los decoradores al fresco a lo largo del siglo XVII y la primera mitad del XVIII (Ripa, 1603-1970, pág. 207).

Véase n.° 55 y es compañero de los núms. 57 y 58.

57. LA TARDE

Oleo sobre lienzo. 2,10 × 2,00.

Origen: Colecciones Reales. Inventario del Palacio de Madrid, 1772.—Idem, 1794.—Idem, 1838.—Idem, 1846.

Exposiciones: Es la primera vez que se expone.

Bibliografía: Azara, 1780, n.° 21, págs. XV y XLVI.—Ponz, 1795, tomo VI, pág. 46.—Bianconi, 1795, pág. VII.—Ceán Bermúdez, 1800, tomo III, pág. 131.—Fabre, 1829, pág. 249.—Honisch, 1965, n.° 328, pág. 133 (como desaparecido).

Colección: Real Casa. Patrimonio Nacional. Madrid, Palacio de la Moncloa.

«Expresado por Héspero o el Lucero vespertino, bajo la figura de un joven muy agraciado, aunque algo moreno, que está volando en descensión; tiene sobre la cabeza la estrella que le da a conocer, y en sus manos algunas flechas; pero deja caer las que lleva en la mano derecha, lo que significa los últimos rayos solares» (Fabre, 1829, pág. 249). La única diferencia que se observa respecto a la iconografía tradicional de Ripa (1603-1970, pág. 97), es la utilización aquí de un joven, en lugar del niño habitual.

Véase n.° 55 y es compañero de los núms. 56 y 58.

58. LA NOCHE

Oleo sobre lienzo. 2,10 × 2,00.

Origen: Colecciones Reales. Inventario del Palacio de Madrid, 1772.—Idem, 1794.—Idem, 1838.—Idem, 1846.

Exposiciones: Es la primera vez que se expone.

Bibliografía: Azara, 1780, n.° 21, págs. XV y XLVI.—Ponz, 1793, tomo VI, pág. 46.—Bianconi, 1795, pág. VII.—Ceán Bermúdez, 1800, tomo III, pág. 131.—Fabre, 1829, pág. 249.—Honisch, 1965, n.° 329, pág. 133 (como desaparecido).

Colección: Real Casa. Patrimonio Nacional. Madrid, Palacio de la Moncloa.

Fabre (1829, pág. 249), una vez más, nos relata cómo la alegoría de la Noche está expresada «por Diana en acto de volar en medio de las tinieblas, tiene el creciente en la cabeza y en una mano el arco, disponiéndose con la otra a sacar una saeta de su aljaba, porque las saetas de Diana simbolizan los rayos lunares».

Véase n.° 55 y es compañero de los núms. 56 y 57.

59. ALEGORIA DE LA HISTORIA

Oleo sobre tabla. 0,64×0,41.
Al reverso, con letra de la época: «Mengs». Etiqueta de la colección J. N. de Azara, cuyo lema es «virtutis et merito», grabada por D. Cunego.

Origen: Colección J. N. de Azara. Inventario n.° 7.
Exposiciones: Madrid, Museo del Prado, 1929 (7).
Bibliografía: Pevsner, 1956, CXXIX.—Salas Bosch, A. E., 1963-67, pág. 122.—Honisch, 1965, n.° 195, pág. 113.
Colección: Madrid, colección particular.

Reducción del fresco del mismo nombre del Museo Clementino en el Vaticano, encargado por Clemente XIV, pintado entre los dos viajes a España (1770-74). Según Azara (1780, pág. XIX), Mengs relata: «En el quadro de enmedio de la bóveda representé el mismo Museo, y en él la Historia, que sobre el Tiempo enojado escribe sus memorias. Jano enfrente, y a su lado un Genio en acto de llevar al Museo algunos rollos de Papyros. La Fama volando anuncia al mundo el Museo». Bianconi, aunque es más extenso explica la misma iconografía (1795, páginas 84-87).

Se conoce una réplica en lienzo y de mayor tamaño en el Museo Cívico de Bassano (Honisch, 1965, número 74, n.° 84).

Este panel que aquí se presenta parece tener algunas diferencias de calidad con sus otros dos compañeros (núms. 61-62) y el mismo inventario Azara nos dice: «Copia del boceto original de Mens...».

De la estatua egipcia que se ve al fondo del Museo Clementino existe un dibujo (n.° 60).


MVSEVM CLEMENTINVM

60. ESCULTURA EGIPCIA

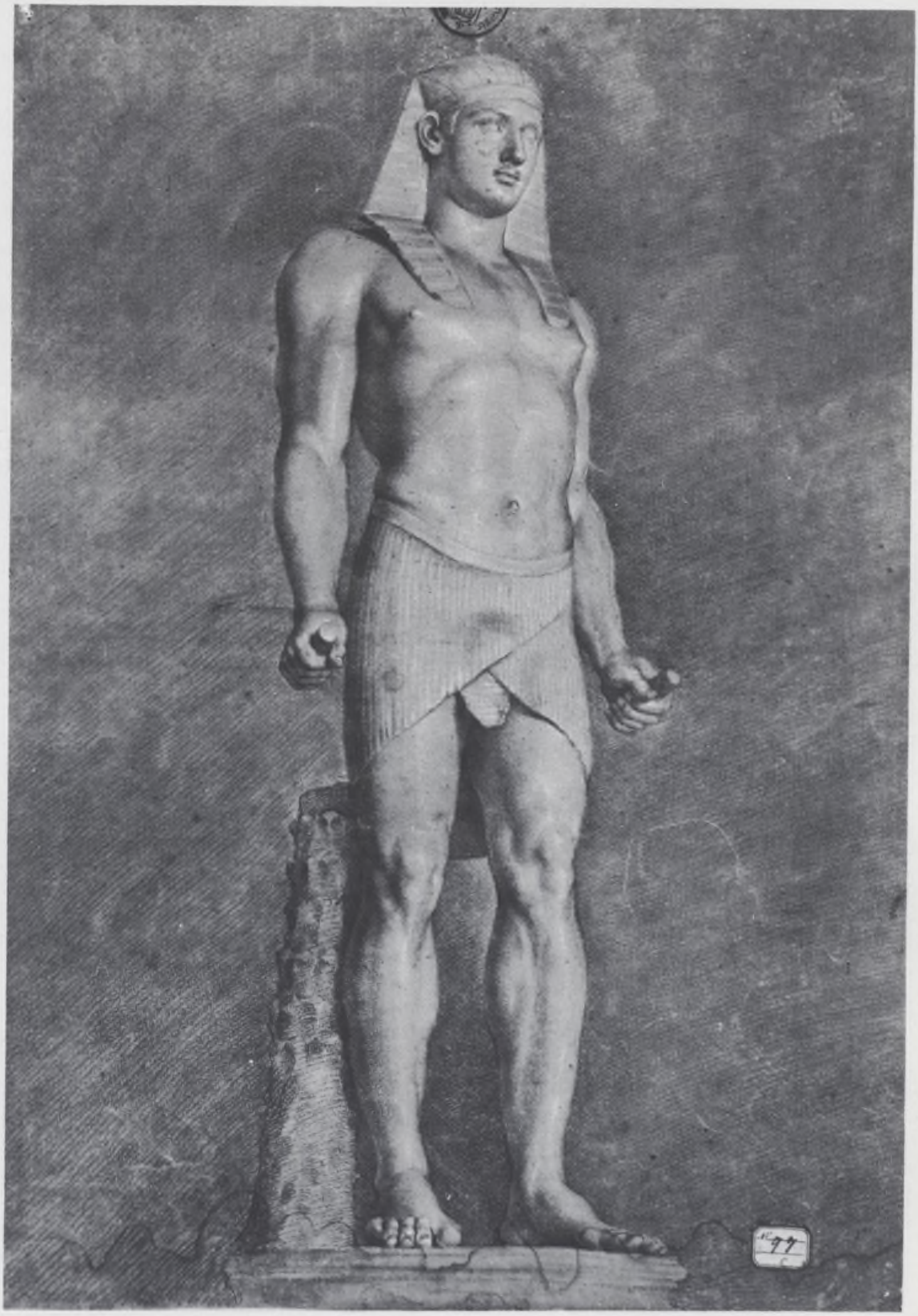
Lápiz negro, carboncillo y clarión. 515×365.
Papel verjurado amarillento preparado en color verdoso.

Origen: Colecciones Reales. Inventario del Museo del Prado, 1857, n.° 97.
Exposiciones: Es la primera vez que se expone.
Bibliografía: Agueda, 1980, Boletín Museo del Prado n.° 2 (en prensa).
Colección: Museo del Prado. F. A. 274.

Copia de la escultura egipcia que se conserva en el Museo Capitolino de Roma (Reinach, 1906, tomo I, página 609). Observándose diferencias en el punto de apoyo, que en el dibujo se ha sustituido por un tronco de árbol en vez de la pilastra con jeroglíficos que tiene la estatua.

Esta escultura figuraba en la colección de vaciados en yeso que el pintor A. R. Mengs regaló a la Academia de San Fernando en 1776 y que embarcados en Roma en junio de 1779, llegaron a España una vez muerto el pintor (Archivo Ministerio de Asuntos Exteriores, Sección Santa Sede, legajo 350, fol. 100). En la lista que hizo de estos yesos el pintor Francisco Preciado (Archivo Academia de San Fernando, Arm. 2, leg. 40) figura con el número 10 «el ídolo egipcio grande que esta en el Campidolio».

Este yeso fue reproducido al grabado en «Colección de vaciados de estatuas antiguas que posee la Real Academia de las Tres Nobles Artes de Madrid, dibuxadas y grabadas, por Don Josef López Enguidanos, Profesor de Pintura». Madrid, 1794, donde figura con el número 3. Véase el n.° 59.



61. MOISES

Oleo sobre tabla. 0,40 × 0,40.
Al reverso con letra de su época: «Mengs». Etiqueta de la colección J. N. de Azara cuyo lema es: «virtutis et merito», grabada por D. Cunego.

Origen: Colección J. N. de Azara. Inventario n.° 66.
Exposiciones: Madrid, Museo del Prado, 1929 (76).
Bibliografía: Pevsner, 1956, CXXIX.—Salas Bosch, A. E., 1963-67, pág. 125.—Honisch, 1965, n.° 196, pág. 113.
Colección: Madrid, colección particular.

Reducción del fresco del mismo nombre del Museo Clementino, en el Vaticano. Compañero del n.° 62, ambos servían como sobrepuerta.

Moisés sentado en un trono con forma de nicho, rodeado de dos genios, uno de frente y otro de espaldas. Como nos cuenta Azara (1780, pág. XIX): «en su fisonomía se ve la autoridad del Legislador confidente de Dios...». Para Bianconi (1795, pág. 86) Moisés está representado como el primer escritor de la historia.

Véase n.° 59. Es de hacer notar la diferencia de calidad que se observa en estas sobrepuertas respecto a la réplica del fresco central que tiene por tema la «Alegoría de la Historia», a favor de las primeras, que muestran una calidad miniaturista extraordinaria.

62. SAN PEDRO

Oleo sobre tabla. 0,40 × 0,40.
Al reverso etiqueta de la colección J. N. Azara grabada por D. Cunego.

Origen: Colección J. N. Azara. Inventario n.º 65.
Exposiciones: Madrid, Museo del Prado, 1929 (77).
Bibliografía: Pevsner, 1956, CXXIX.—Salas Bosch, A. E., 1963-67, pág. 125.—Honisch, 1965, n.º 197, pág. 113.
Colección: Madrid, colección particular.

Véase sus compañeros, núms. 59 y 61.

San Pedro sentado en un trono en forma de nicho, escoltado por dos ángeles que sostienen una cartela donde se lee: «SUPER/HANCPETRAM/AEDIFICABO/ECCLESIAM/MEAM».

Para Azara, en la persona del Apóstol: «...se ve la Fe, que no examina» (1780, pág. XIX). Bianconi ve a San Pedro el custodio de los libros del Nuevo Testamento, sobre el que está fundada la Iglesia. Los adornos con motivos mitológicos egipcios y romanos, aunque realizados con dibujos de Mengs y bajo su dirección, fueron pintados por Cristóbal Unterberg, discípulo suyo (Bianconi, 1795, pág. 87).


SVPER
HANC PETRAM
ÆDIFICABO
ECCLESIAM
MEAM

APOTEOSIS DE HERCULES

Papel grueso preparado en marrón grisáceo. Pluma sepia y lápiz negro. Cuadriculado a lápiz negro.

63. JANO, EL TIEMPO Y LAS HORAS DANZANTES

160×421.

64. HERCULES

153×419.

65. CIBELES, CUPIDO, VENUS Y LAS TRES GRACIAS

138×421.

Origen: Colección Lord Byron.—Idem, 1817, Coronel Thomas Wildman.—Idem, 1859, William F. Webb.—Idem, 1899, Lady Cheamside.—Idem, Richard Gatty.—Sotheby's, 18 marzo 1959, lote 67.—Colnaghi's.—Colección Brinsley Ford.

Exposiciones: Es la primera vez que se exponen.

Bibliografía: Sánchez Cantón, 1965, láms. 146, 147, 148.

Colección: Madrid, colección particular.

Dibujos preparatorios para la bóveda de la Saleta Gasparini en el Palacio de Madrid; se trata de la primera idea para tres de sus lados, el cuarto dibujo se conserva en la National Gallery de Escocia, en Edimburgo (Inv. RSA 168).

Los cuatro diseños están cuadriculados, como para ser transportados a cartones. Presenta algunas diferencias con el fresco final, no en el número de figuras, sino en sus gestos y posiciones, así como en los adornos de encima de las cornisas.

El fresco suele estar fechado por todas las fuentes como lo primero que pintó en España, nada más llegar en 1761 y no se conoce la fecha de su terminación (Azara, 1780, pág. XIV). Según Ponz esta bóveda estaba en una sala donde cenaba el Rey Carlos III (1793, tomo VI, pág. 19) y los medallones de las esquinas fueron realizados por Felipe de Castro representando cuatro de los trabajos de Hércules. La iconografía de este fresco está ampliamente narrada por Fabre (1829, págs. 241-251).

Se conservan algunos cartones preparatorios mucho más acabados, como para el grupo de las tres Gracias (Sevilla, Palacio de las Dueñas, Colección Excmos. Duques de Alba). Para las figuras de Diana y Proserpina (n.° 66). Para la figura del Sueño en una colección particular madrileña.

66. DIANA Y PROSERPINA

Lápiz negro, carboncillo y clarión. 393×534.
Papel amarillento preparado en color grisáceo y pegado a otro papel.

Origen: Colecciones Reales. Inventario del Museo del Prado, 1857, n.° 71.

Exposiciones: Es la primera vez que se expone.

Bibliografía: Arnaez, A.E.A., 1972, n.° 291, pág. 142 (como de Francisco Bayeu).—Agueda Villar, Boletín del Museo del Prado, n.° 2, 1980 (en prensa).

Colección: Museo del Prado, F. A. 826.

Sentadas sobre una nube; a la derecha Diana sostiene con su mano izquierda una flecha, en la espalda la aljaba y, sobre la cabeza, la media luna; a su izquierda Proserpina, cubierta por el manto (Fabre, 1829, pág. 178).

Véase núms. 63-64-65.


nº 71.
C

67. DOMINIO DE SI MISMO

Lápiz negro, carboncillo y clarión. Cuadriculado a lápiz negro. 532×398.
Papel amarillento preparado y pegado a otro papel.

Origen: Colecciones Reales. Inventario del Museo del Prado, 1857, n.° 150.

Exposiciones: Es la primera vez que se expone.

Bibliografía: Arnaez, A.E.A., 1972, n.° 329, pág. 144 (como de Francisco Bayeu).—Agueda Villar, Boletín del Museo del Prado, n.° 2, 1980 (en prensa).

Colección: Madrid, Museo del Prado, F. A. 825.

Joven desnudo sentado a horcajadas sobre lo que en el fresco será un león, con la mano derecha sostiene un palo y la izquierda hace ademán de sujetar lo que serán las bridas de su montura.

Es preparatorio para la figura correspondiente identificada como el «Dominio de sí mismo» (Fabre, 1829, página 135) en el fresco del Palacio de Madrid, antecámara de Gasparini (Honisch, 1965, n.° 7, pág. 69, lám. 47) donde se representa la «Apoteosis del Emperador Trajano». Pintado este fresco durante su segunda estancia, 1774-76 (Azara, 1780, pág. XXII) para el comedor del Rey.

La iconografía del dibujo responde al modelo de Cesare Ripa (1603-1970, pág. 112).


n.° 113

LA INFLUENCIA DE MENGS EN ESPAÑA

La influencia que Mengs ejerció sobre los pintores españoles del momento fue de dos formas, directa a través de las obras que realizó para la Monarquía: retratos, frescos o cuadros religiosos, e indirecta por medio de sus teorías impartidas por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando primero, y después por el resto de las Academias españolas.

Solamente las obras realizadas al real servicio fueron conocidas por ayudantes, discípulos y artistas, no ocurriendo lo mismo con el resto de las obras ejecutadas para particulares, lo que se puede comprobar por las numerosas copias que se conocen de sus cuadros. Otra forma de difusión de sus obras fue el grabado, principalmente los de un español, Manuel Salvador Carmona y del italiano Volpato. En el caso de las influencias directas están Mariano Salvador Maella y Francisco Bayeu, conociéndose otros que no llegaron a los puestos de los citados, como Francisco Javier Ramos, Gregorio Ferro, Carlos Espinosa, etc.

Su labor al frente de la dirección artística de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara fue beneficiosa, pues durante este tiempo se efectuó un cambio en la temática de los cartones que tradicionalmente se ha imputado a un deseo personal de Mengs, pero cuya raíz verdadera no se conoce con exactitud. A partir de 1765-1770 se observa que los temas para tapices, tomados habitualmente de Wouwerman y Teniers, se dejan de utilizar, introduciéndose los temas de caza y bodegones; el paso siguiente será ampliar la temática con el resto de las ocupaciones de los españoles, como la pesca; más tarde los juegos, entretenimientos y costumbres populares. Esta será la iconografía de los tapices españoles hasta principios del siglo XIX.

Las influencias indirectas son más sutiles y no se reducen a las copias que de sus obras hicieron los alumnos de la Academia. Las nuevas enseñanzas instauradas por Mengs y perpetuadas en los estatutos académicos, que unificaron la enseñanza de las Bellas Artes en España, utilizaron el estilo Neoclásico como el modelo a seguir, y los temas históricos, la copia de estatuas griegas o romanas, el estudio de la composición a través de grabados, fueron asignaturas obligatorias para todo aquel que se quisiera convertir en un artista de la época e «Ilustrado».

Otro tipo de influencias fueron las ejercidas por sus escritos recopilados por Azara y publicados en 1780 en italiano y español: «Obras de D. Antonio Rafael Mengs, Primer Pintor de Cámara del Rey». Siendo traducidas al inglés en 1796, aunque antes, en 1782, fue traducida la carta a D. Antonio Ponz, que Azara incluye en su obra. Traducida también al francés y al alemán, se hicieron ediciones en los diferentes idiomas hasta bien entrado el siglo XIX, aumentando la difusión del gusto clásico. En España, bajo su influencia y como colofón al gran momento que vivía la Ilustración a fines del siglo XVIII, vieron la luz muchos escritos sobre Arte y se puede hablar como del gran momento del nacimiento de una Historia del Arte con contenido científico.

FRANCISCO BAYEU

Nace en Zaragoza en 1734, formándose en el taller de José Luzán, al igual que van a hacer sus hermanos y el propio Goya. En 1758 concursa en la Academia de San Fernando y es pensionado para estudiar en Madrid bajo la dirección de Antonio González Velázquez. Volvió a Zaragoza, de donde fue llamado a Madrid por Mengs, para trabajar en la decoración del Palacio Real de Madrid.

En 1765 es nombrado Académico de Mérito y más tarde Teniente Director, en 1767 Pintor de Cámara del Rey y, hasta que en 1788 es nombrado Director de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, su ascensión y sus encargos no conocen límite: frescos, retratos, pintura religiosa. En el año de su muerte, 1795, recibió el título de Director General.

Bibliografía: Sánchez Cantón, 1916, *Los Pintores de Cámara de los Reyes de España.*—Valenzuela de la Rosa, J., Francisco Bayeu, Aragón, 1936.—Albareda, Francisco Bayeu y Subías, Aragón, marzo 1934.—Martínez Aguilera, *Pintores españoles del siglo XVIII.* Madrid, 1946.—Arco, Francisco Bayeu en silueta, *Seminario de Arte Aragonés,* 1951.—*Catálogo de la Exposición Bayeu,* Zaragoza, 1968.—Arnáez, *Catálogo de Dibujos II,* Museo del Prado, Madrid, 1975.

69. SAN JUAN BAUTISTA

Oleo sobre lienzo. 0,50×0,41.
Al reverso una etiqueta manuscrita con letra antigua: «Por Dn. Francisco Bayeu, Primer Pintor de Cámara de Carlos Tercero y Carlos Quarto».

Origen: Antigua colección Casa-Torres.

Exposiciones: Es la primera vez que se expone.

Bibliografía: Hasta ahora es inédito.

Colección: Madrid, colección Marqués de Casa-Torres.

A la izquierda, sentado de perfil, vestido con pieles y manto rojo; en el brazo izquierdo la cruz de caña con la filacteria «Ecce Agnus Dei». La cabeza de frente y el brazo derecho señalando el camino por donde viene Cristo acompañado de dos apóstoles. Fondo de paisaje.

Técnica cuidada y casi miniaturista que recuerda a Mengs; el modelo compositivo fue utilizado también por el pintor alemán (Sotheby's, Venta febrero-marzo, 1974); la influencia que ejerció sobre Francisco Bayeu está patente en el número de copias de cuadros de Mengs que se conocen hechas por el pintor aragonés (véase n.º 70).

70. ANUNCIACION

Oleo sobre lienzo. 0,54 × 0,48.

Origen: M.ª Manuela Pignatelli, Duquesa de Villahermosa.
Exposiciones: Es la primera vez que figura en una.
Bibliografía: Morales, 1977, A.E.A., págs. 383-396, lám. 9.—Idem, 1980.
Colección: Pedrola, Colección Duques de Villahermosa.

Copia de la Anunciación que Mengs realizó para la capilla del Palacio de Madrid y que envió desde Roma poco antes de su muerte en 1779. Según Morales (1977, A.E.A., pág. 395) en los inventarios familiares aparece atribuida unas veces a Mariano Salvador Maella y otras a Francisco Bayeu.

Es difícil la atribución y la fecha que se pueda dar a esta obra, pues la influencia de A. R. Mengs sobre cualquiera de los dos pintores es muy fuerte y las copias que ambos hicieron coinciden (véase n.º 7) en la técnica aunque el cromatismo que presenta ésta la asemejan más a la pintura de Mariano Salvador Maella.

71. PAULA MELZI DE PALAFOX

Oleo sobre lienzo. 0,98 × 0,70.

Origen: Colección Valentín Carderera.
Exposiciones: Zaragoza, 1968, Exposición Bayeu, n.º 12.
Bibliografía: Donoso, 1968, n.º 72, pág. 43.—Morales, 1980, n.º 26.
Colección: Museo de Bellas Artes de Huesca.

Figura de frente de más de medio cuerpo, viste capa de raso blanco, bordeada de piel y vestido guarnecido de encajes. En el brazo izquierdo lleva un brazalete con una miniatura de María Luisa de Parma, Princesa de Asturias, y un abanico en la mano.

Fue madre del General Palafox, defensor de Zaragoza y dama de compañía de M.ª Luisa de Parma. Atribuido a Francisco Bayeu desde antiguo, recientemente se le ha fechado hacia 1775 (Morales, 1980, n.º 26), época, por otra parte, de fuerte influencia de Mengs, no sólo en este pintor, sino en todos los academicistas.

RAMON BAYEU

Nace en 1746, el mismo año que Goya, en Zaragoza y recibió una educación similar a la de aquél, en el taller de Luzán. En 1764, ingresó en la Academia de San Fernando, seguramente gracias a las influencias de su hermano, lo que en estos mismos momentos no puede lograr el propio Goya. En 1765 ya se conocen copias de cuadros para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. Durante estos años consigue un premio de la Academia y ayuda a su hermano Francisco en los techos de Palacio.

Desde 1774 pinta cartones originales para la Real Fábrica, haciendo un gran número de ellos. En 1780 se traslada a Zaragoza para pintar tres bóvedas de El Pilar y por fin en 1786 es designado junto a Francisco de Goya, Pintor del Rey. También tuvo numerosos encargos de comunidades religiosas hasta su muerte en 1793.

Bibliografía: Ceán Bermúdez, 1800, tomo I, págs. 105-106.—Osorio y Bernard, 1883-84.—Lafond, *Revue de l'art ancien,* 1907.—Sánchez Cantón, 1916, pág. 148.—Martínez Aguilera, 1946.—Arce, R. I. E., 1946.—Lafuente Ferrari, 1947.—Larrucea Valdemoros, A.E.A., 1958.—Sánchez Cantón, 1965.—Held, 1968, *Master Drawings.*—Idem, 1971, págs. 101-117.—Morales, 1979, págs. 131-159.

72. CAZA MUERTA

Oleo sobre lienzo. 1,55 × 1,14.

Origen: Colecciones Reales. Inventario, 1782, n.° 25.—Idem, 1786.

Exposiciones: Es la primera vez que figura en una.

Bibliografía: Held, 1971, n.° 84, pág. 102.—Morales, 1980, n.° 37 bis, pág. 146.

Colección: Madrid, Fábrica de Tapices.

Sobrepuerta para el comedor de los Príncipes en El Escorial, entregado en 1775 con el dictamen y asistencia de Mengs. Se representa, según el inventario «un jabalí, una ánade, una chocha y un conejo, todo caza muerta».

Es uno de los primeros cartones originales pintados por Ramón Bayeu para la Real Fábrica de Tapices; su estilo no difiere grandemente del de Goya, incluso en la composición triangular y el elemento vertical que la corta.

73. MOZAS TOCANDO EL PANDERO

Oleo sobre lienzo. 1,72 × 1,42.

Origen: Inventario, 1782, n.° 4.—Idem de Tapices, 5.620.
Exposiciones: Es la primera vez que figura en una.
Bibliografía: Held, 1971, n.° 87, pág. 103.—Morales, 1980, n.° 49, pág. 146.
Colección: Madrid, Museo del Prado, n.° 3.373 (depositado en la Academia de Ciencias).

La leyenda del inventario dice: «Cinco mozas, una tocando el pandero y la otra la pandereta, en primer término a más distancia dos figuras enteras, a la una se descubre el medio cuerpo, y la otra que está más lejos lo oculta una porción de terreno, y a lo lejos se ve unos árboles y alguna parte de casas».

El cartón fue entregado en 1777 para una sobrepuerta del comedor de los Reyes en El Pardo. Dentro del gusto por la composición de tipo triangular ha variado la temática hacia las diversiones; esta evolución de los temas de caza hacia los más populares es constante durante los últimos tiempos de Mengs en España.

JOSE DEL CASTILLO

Nació en 1737 en Madrid. De 1751 a 1753 estudió en Roma con Corrado Giaquinto y en 1758 logró una beca de la Academia de San Fernando, prolongando su estancia hasta 1765, colocado ese mismo año por Mengs al Servicio de Palacio, como copista y restaurador. En 1785 fue elegido Académico de Mérito y más tarde Teniente Director de Pintura. Murió en 1793.

Su obra desde que ingresó al servicio real está repleta de cartones para tapices, pinturas religiosas y dibujos para la edición del Quijote de la Academia Española en 1780.

Bibliografía: Sánchez Cantón, 1916, pág. 134.—Idem, 1950, A.E.A., XXIII.—Sambricio, 1958.

74. NATURALEZA MUERTA CON CAZA

Oleo sobre lienzo. 1,34 × 1,34.

Origen: Colecciones Reales. Inventario Tapices, 1780 (81), n.° 112.—Idem, 1782, n.° 20.
Exposiciones: Es la primera vez que figura en una.
Bibliografía: Sambricio, 1950, pág. 282.—Sambricio, 1958, lám. 14.—Held, 1971, n.° 222, pág. 135.
Colección: Madrid, Museo del Prado, n.° 2.894.

El inventario dice así: «Varias aves con una liebre agrupadas con fruta, y ruinas de fábrica». Pintado en 1774 para el cuarto de los Príncipes de Asturias en El Escorial.

La calidad de este cartón es innegable y dentro del gusto por una composición geometrizante presenta la originalidad de la introducción de la Antigüedad con la ruina cubierta de follaje. No hay que olvidar las dos prolongadas estancias de Castillo en Roma y sobre todo que existe la constancia de que de regreso de su último viaje, pasó por Nápoles visitando Herculano. Es uno de los pintores que más influencia neoclásica aportaron a la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara.

ZACARIAS GONZALEZ VELAZQUEZ

Nació en Madrid en 1763, hijo del pintor Antonio González Velázquez; estudió en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde ganó premios en 1778 y 1781, en 1790 fue elegido Académico de Mérito, Director de Pintura en 1819 y, por último Director General en 1828.

Pintor de Cámara desde 1801, realizó frescos, cartones para tapices, retratos y cuadros religiosos. Murió en Madrid en 1834.

Bibliografía: Ossorio, 1868-69, tomo I, pág. 304.—Viñaza, 1889, tomo II, pág. 239.—Sánchez Cantón, 1916, pág. 161.

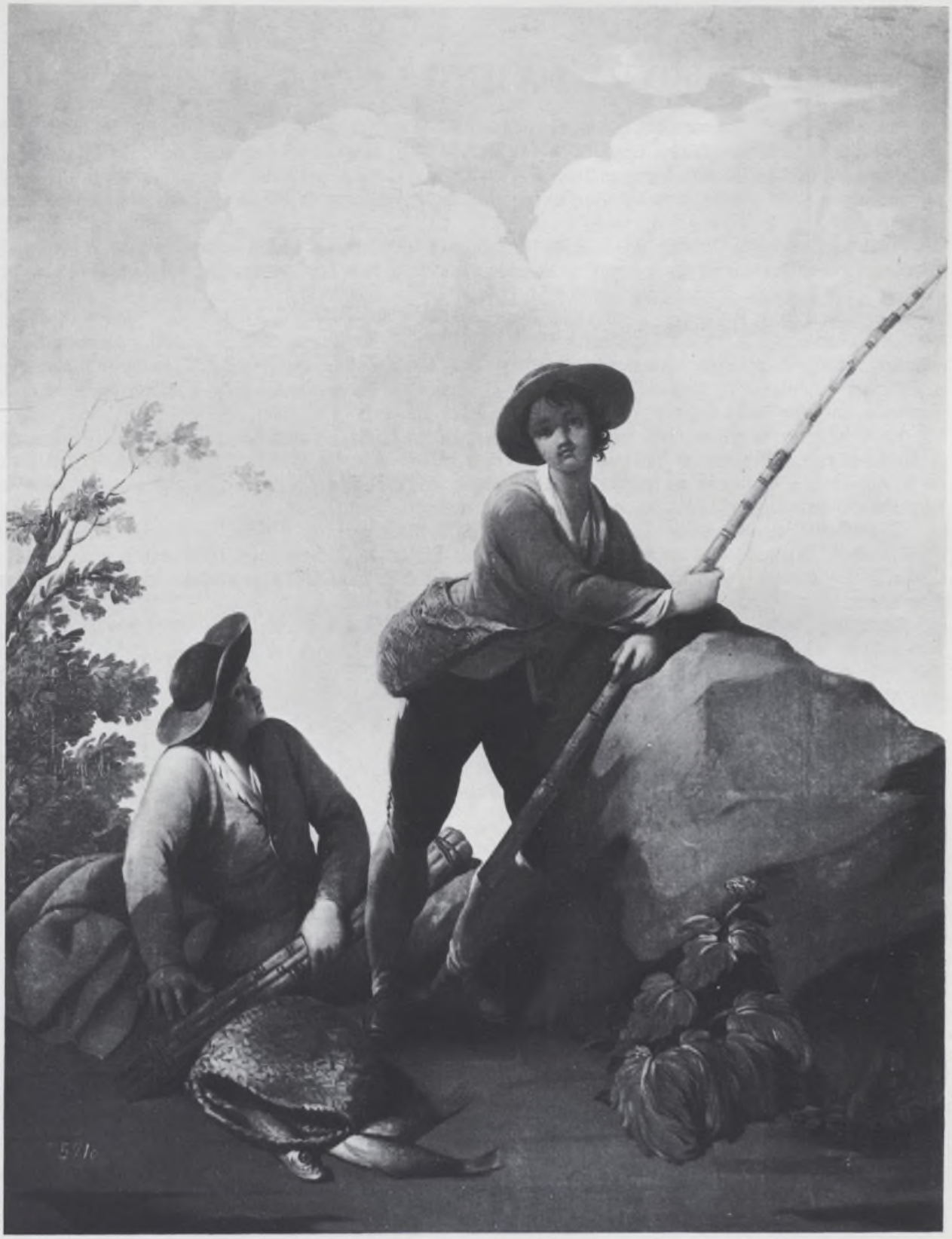
75. DOS PESCADORES

Oleo sobre lienzo. 1,74 × 1,35.

Origen: Colecciones Reales. Inventario Tapices, 1786.
Exposiciones: Es la primera vez que figura en una.
Bibliografía: Held, 1971, n.° 399, pág. 171.
Colección: Madrid, Museo del Prado, n.° 3.823 (depositado en el Ministerio del Ejército).

Fue realizado bajo la dirección de Maella en 1785 para un cuarto de la Princesa en El Pardo. La descripción del inventario dice así: «Dos hombres, el uno sentado con las cañas de pescar recogidas en la mano, el otro recostado sobre un peñasco con la caña de pescar en la mano, delante de ellos en el suelo un cerijo con tres peces».

La tradición por la composición triangular, continuó años después de la muerte de Mengs, cuando discípulos suyos como Maella ocuparon sus funciones.



FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES

Nació en 1746 en Fuendetodos (Zaragoza) siendo hijo de un maestro dorador, se formó en un taller provinciano de pintura, con José Luzán. Después de este período tomó parte en los concursos de la Real Academia de San Fernando de Madrid para lograr una pensión en 1763 y 1766. A pesar del fracaso, no sabemos si por sus propios medios viajó a Italia, presentándose al concurso de la Academia de Parma y viviendo en Roma durante los años 1770-71.

Vuelto a España en Octubre, presenta los bocetos para la decoración de los frescos del Pilar; a pesar de las diferencias con Francisco Bayeu con motivo de estos bocetos, se casa con su hermana Josefa en 1773. Establecido en Madrid entra a formar parte de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, cuya dirección artística estaba en manos de A. R. Mengs.

Como consecuencia de una ligera enfermedad, en 1777 hace su primera serie de grabados sobre pinturas de Velázquez, en 1780 es elegido Académico, comenzando su fama como pintor de retratos, es llamado para pintar a la familia del Infante D. Luis de Borbón. En 1785 comienzan los nombramientos: Teniente Director de San Fernando, en 1786 Pintor del Rey, 1789 Pintor de Cámara.

En 1792 enferma gravemente, pasando la enfermedad en Cádiz, en casa de su amigo Sebastián Martínez, resultado de esta enfermedad es que quedará sordo para toda su vida. En 1795 es elegido Director por la pintura en la Academia y comienza su relación con la Casa de Alba, al año siguiente viaja a Andalucía, residiendo en el Palacio de la Duquesa de Alba de Sanlúcar de Barrameda.

El año 1797 es un año de gran productividad, graba los Caprichos y pinta los frescos de San Antonio de la Florida. Dos años más tarde es nombrado Primer Pintor de Cámara y en 1800 realiza «La Familia de Carlos IV», y comienza para él una época de intensas relaciones familiares y producción artística para amigos y parientes.

Durante la guerra de la Independencia viaja a Zaragoza y comienza la serie de los «Desastres de la Guerra». En 1811 se le concede la Real Orden de España de José Bonaparte y al año siguiente muere su esposa. Años más tarde, una vez finalizada la ocupación francesa, es llamado a declarar por la Inquisición con motivo de ser consideradas indecentes las Majas.

En 1816 graba la Tauromaquia, y se refugia en la Quinta del Sordo en 1819, donde va a pintar su decoración en las famosas «Pinturas Negras». En 1824 se instala en Burdeos con Leocadia y Rosarito Weiss, allí trabaja sobre todo en la litografía y después de un corto viaje a Madrid en 1826 con motivo de su jubilación como Primer Pintor de Cámara, regresó a Burdeos, donde murió en 1828.

76. PERROS EN TRAILLA

Oleo sobre lienzo. 1,12 × 1,70.

Origen: Colecciones Reales.
Exposiciones: No ha figurado en ninguna.
Bibliografía: Sambricio, 1946, n.º 2.—Gudiol, 1970, n.º 53.—Gassier-Wilson, 1974, n.º 58.
Colección: Madrid, Museo del Prado, n.º 753.

En palabras de Goya «...dos perros de caza atados; en el suelo dos escopetas, bolsas, frasco y morral, y su país correspondiente». (Sambricio, 1946, doc. 280, n.º 40).

Es una sobrepuerta de la serie de nueve cartones para el comedor de los Príncipes de Asturias en San Lorenzo del Escorial, entregados en 1775. Fue uno de los cartones robados en el Palacio Real en 1870.

Realizado nada más haber entrado Goya en la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, cuando Mengs todavía estaba en Madrid y la temática de los cartones fue encaminada a los temas populares o a diversiones como la caza. Tema, por otra parte, muy querido por Goya, pues era una de sus aficiones favoritas.

La composición de gran rigor geométrico, en forma triangular, recuerda al Neoclasicismo. La técnica utilizada por Goya es la de un principiante y todavía está muy lejos de la maravillosa paleta que tendrá, por ejemplo, dos años más tarde cuando pinte «El quitasol» (Museo del Prado, n.º 773).

77. CRISTO CRUCIFICADO

Oleo sobre lienzo. 2,55 × 1,53.

Origen: Academia de San Fernando, 1780.—Iglesia de San Francisco el Grande.—Inventario del Museo de la Trinidad, n.° 557.

Exposiciones: No ha figurado en ninguna.

Bibliografía: Sánchez Cantón, 1928.—Marqués de Lozoya, 1969, pág. 206.—Gudiol, 1970, n.° 116.—Gassier-Wilson, 1974, núm. 176.—Salas Bosch, 1974, A.E.A., pág. 383.

Colección: Madrid, Museo del Prado, n.° 745.

De cuatro clavos, con supedáneo y tablilla escrita en caracteres trilingües.

La belleza idealizada del cuerpo, el modelo compositivo y también la técnica ponen de relieve la relación que tiene con el de Mengs (Marqués de Lozoya, 1969) y el interés que Goya, al año de la muerte del pintor alemán, tenía por ser admitido en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1780, institución que reconocía que el estilo Neoclásico era el idóneo para ser empleado y enseñado a todos sus alumnos.

Se conoce una réplica o copia en el Museo de Toledo. Por otra parte existe un nexo intermedio entre el Cristo de Mengs (n.° 42) y éste de Goya, que es el modelo utilizado tantas veces por Francisco Bayeu.

78. SAGRADA FAMILIA

Oleo sobre lienzo. 2,00 × 1,48.

Origen: Madrid, Duque de Noblejas (?).—Idem, Manuel Chaves.—Idem, 1877, comprado por el Museo del Prado.
Exposiciones: Madrid, 1972, San José en el Arte Español, n.° 79.
Bibliografía: Gudiol, 1970, n.° 182.—Gassier-Wilson, 1974, n.° 198.
Colección: Madrid, Museo del Prado, n.° 746.

En el centro la Virgen sentada, vestida con un manto azul, tiene en sus rodillas al Niño Jesús; en pie, desnudo de perfil, San Juanito. A la derecha de la Virgen, San José con la vara. Fondo neutro, oscuro.

No sabemos si se trata del mismo ejemplar que Carderera citaba en la colección del Duque de Noblejas (El Artista, 1835), aunque hay que aclarar, ya que no ha sido puesto suficientemente de relieve que también se decía que era de los últimos años de Goya. La técnica brillante y lisa, la composición rigurosamente geométrica, la luz que hace resaltar el perfil escultórico de los personajes y sobre todo, el cromatismo que nos recuerda aquellas palabras de Mengs de que los colores rojo y azul deben ser colocados delante ya que acercan las figuras (Azara, 1780, pág. 102).

El cuadro por su técnica nos parece contemporáneo del Cristo, 1780 (n.° 77), correspondiendo a una época en la que utilizó el estilo Neoclásico o «arquitectónico», como él mismo lo llamaba.

79. CONDE DE MIRANDA

Oleo sobre lienzo. 0,95 × 0,73.
Inscripción en el pomo del bastón: Sr. Conde/de Miranda/año/1774.

Origen: Dannat, París.—Colección Lázaro.

Exposiciones: Madrid, Exposición retrospectiva de Goya, n.° 7.—Madrid, 1902, Exposición retrato español, n.° 16.—Granada, 1955. Exposición Goya.

Bibliografía: Gudiol, 1970, n.° 47.—Gassier-Wilson, 1974, n.° 28.

Colección: Madrid, Fundación Lázaro Galdiano (M. 1933).

Figura en pie, más de medio cuerpo y girado hacia la izquierda. Vestido de seda blanca; en el pecho lleva la insignia, collar y banda de la Orden de Carlos III. Fondo de cortina.

Extraña obra que desde antiguo fue atribuida a Goya (Mayer, 1923, n.° 352), pero que la crítica contemporánea no acepta con unanimidad. Precisamente por la técnica lisa y meticulosa semejante a la utilizada por Mengs y que en nada recuerda a la goyesca. En este sentido no nos pronunciamos, pues el genio de Goya nos tiene acostumbrados a bruscos cambios, pero la ausencia de retratos tan tempranos como éste que se presenta aquí tampoco nos permite una fácil comparación; además los que conocemos del momento tienen una técnica jugosa, llena de pasta, que nada tiene que ver con la de este retrato.

VICENTE LOPEZ

Nació en Valencia en 1772, de familia de pintores, estudió en la Academia de San Carlos. En 1793 fue elegido Académico y en 1799 Director por la pintura. En 1802 recibe el título de Pintor de Cámara y en 1815 sustituyó a Maella como Primer Pintor de Cámara. Caballero de la Orden de Carlos III en 1828, Caballero de la Espuela de Oro y Gran Cruz de Isabel la Católica en 1847. Murio en 1850.

Pintó retratos, frescos y grandes decoraciones, fue el pontífice máximo de la pintura en la España de su tiempo, llegando a Director del Museo del Prado, Director General de la Real Academia de San Carlos, Director Honorario de San Fernando y de San Luis de Zaragoza.

Bibliografía: Méndez Casal y González Martí, 1926.—Marqués de Lozoya, 1943.—Calleja, Vicente López.—Aguilera, 1946.

80. CORONEL DON JUAN DE ZENGOTITA BENGOA

Oleo sobre lienzo. 1,07×0,88.
Firmado, abajo a la izquierda: V.º López ft. 1842.

Origen: Legado de D.ª Matilde Zengotita Bengoa en 1904.

Exposiciones: Es la primera vez que figura en una.

Bibliografía: Catálogo del Museo del Prado, 1972, págs. 365-366.

Colección: Madrid, Museo del Prado, n.º 870.

Figura de frente, más de medio cuerpo; vestido con uniforme de la Guardia Real. En su brazo izquierdo el casco y la espada y en la mano derecha el bastón. Fondo con cortinaje y arquitectura.

Los fondos y el virtuosismo del traje nos recuerdan la técnica de Mengs en los retratos de Corte, de quien sabemos que hizo muchas copias.

MARIANO SALVADOR MAELLA

Nació en Valencia en 1739, hijo de un pintor que muy pronto le puso a aprender su oficio. Estudió en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y también en Roma.

En 1765 recibe el título de Académico, trabaja en Palacio y en la Real Fábrica de Tapices, hasta que en 1774 es nombrado Pintor de Cámara, alcanzó grandes honores hasta llegar a ser Director General de la Academia en 1795 y Primer Pintor al mismo tiempo que Goya en 1795. Por culpa de su colaboración con los franceses, Fernando VII le apartó de su cargo. Murió en Madrid en 1819.

LAS ESTACIONES

81. LA PRIMAVERA

Oleo sobre lienzo. 1,44 × 0,77.

82. EL VERANO

Oleo sobre lienzo. 1,44 × 0,77.

83. EL OTOÑO

Oleo sobre lienzo. 1,42 × 0,77.

84. EL INVIERNO

Oleo sobre lienzo. 1,43 × 0,83.

Origen: Colecciones Reales. Inventario del Palacio de Madrid, 1814, n.° 208.—Idem, Museo del Prado, 1849, n.° 557.—Catálogo del Museo del Prado, 1848-1858, n.° 557.—Depositado en el Gobierno Civil de Madrid de 1882 a 1913.

Exposiciones: México, 1978 «Del Greco a Goya», n.° 56.—Madrid, 1980, *El Arte Europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII*, n.° 33 (La Primavera).

Bibliografía: Aguilera, 1926, pág. 22, lám. 32.—Sánchez Cantón, 1965, pág. 316, lám. 302.—Alcolea, 1967, pág. 40.

Colección: Madrid, Museo del Prado, núms. 2.479-2.498-2.499-2.500.

Se trata de la tradicional representación de las cuatro estaciones del año con las alegorías de Flora o la Primavera, Ceres o el Verano, Baco o el Otoño, y el Invierno por los dos viejos, según C. Ripa (1603-1970, páginas 473-476).

La influencia de Mengs se observa sobre todo en las figuras de Flora y en Baco, cuyo parecido con algunos modelos de sus bóvedas es innegable. Sin embargo, los fondos de segadores y el punto de vista del Verano es muy parecido a los fondos de «La Vendimia» de Goya (Museo del Prado, n.° 795).

BIBLIOGRAFIA

ACADEMIA, Colección de vaciados de estatuas antiguas que posee la Real de las Tres Nobles Artes de Madrid. Madrid, 1794.

ACADEMIA, Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Real Academia. Madrid, 1818.

ACADEMIA, Cuadros selectos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, publicados por la misma. Madrid, 1885.

AGUEDA VILLAR, M., «Mengs y la Academia de Bellas Artes de San Fernando», *Actas del II Simposio Padre Feijoo* (en prensa).

AGUEDA VILLAR, M., «Dibujos de Mengs en el Museo del Prado», *Boletín del Museo del Prado,* n.º 2, 1980 (en prensa).

AGUILERA, E. M., *Pintores españoles del siglo XVIII.* Barcelona, 1946.

ALBAREDA, F., «Francisco Bayeu y Subías», *Aragón,* marzo 1934.

ALCOLEA, S., «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII. *Anales y Boletín del Museo de Arte de Barcelona.* 1959-1962.

ALCOLEA, S., «Mariano Salvador Maella, 1739-1819». *The Register of the Museum of Art.* The University of Kansas. Lawrence, Kansas, vol. III, núms. 8-9. 1967.

ALEGRE NÚÑEZ, L., *Catálogo de la Calcografía Nacional.* Madrid, 1968.

ALMONEDA, E. V. H., «1758-1814. Diario de Madrid». *Arte Español.* Madrid, 1959.

ALVAREZ DE QUINDOS Y BAENA, J. A., *Descripción histórica del real bosque y casa de Aranjuez.* Madrid, 1804.

ALLEN, J. L., *A concise Catalogue of the European Paintings in the Metropolitan Museum of Art.* New York, 1954.

ALLEN, J., «J. J. Winckelmann Classicist». *Bulletin of Metropolitan Museum».* Mew York, 1949.

ARCO, R. DEL, «El círculo de pintores aragoneses en torno a Goya. *Revista de Ideas Estéticas.* Madrid, 1946.

ARCO, R. DEL, «Francisco Bayeu en silueta». *Seminario de Arte Aragonés.* Zaragoza, 1951.

ARGAN, G. C., *Il Neoclasicismo.* Roma, 1968.

ARNAEZ, R., «Dibujos de Francisco Bayeu en el Museo del Prado. *Archivo Español de Arte,* n.º 178, 1972.

ARNAEZ, R., *Catálogo de dibujos españoles siglo XVIII.* Museo del Prado. Madrid, 1975.

AZARA, J. N., *Obras de D. Antonio Rafael Mengs.* Madrid, 1780.

BARCIA Y PAVÓN, A. M., *Catálogo de la Colección de estampas y de vasos pintados petenecientes al Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba.* Madrid, 1890.

BARCIA Y PAVÓN, A. M., *Catálogo de dibujos de la Biblioteca Nacional.* Madrid, 1906.

BARCIA Y PAVÓN, A. M., *Catálogo de la colección de pinturas del Duque de Berwick y de Alba.* Madrid, 1911.

BEDAT, C., *L'Academie des Beaux Arts de Madrid.* Toulouse, 1974.

BELLI BARSALI, I., *Mostra di Pompeo Batoni.* Lucca, 1967.

BELTRÁN, A., *Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza.* 1964.

BELTRÁN LORIS, M., *Guía del Museo de Zaragoza.* Madrid, 1976.

BENEZIT, E., *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs.* París, 1956.

BEROQUI, P., «Apuntes para la historia del Museo del Prado». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.* 1931.

BERUETE Y MORET, A., *Album de la Galería de Pinturas del Museo del Prado.* Madrid, 1924.

BIANCONI, *Elogio Storico del Cavaliere Anton Raffaele Mengs.* Pavía, 1780-1795.

BOTTARI, M. GIO., *Raccolta di lettere sulla Pittura, scultura ed architettura.* Milano, 1822.

BRAUN, J., «Das Winckelmann Porträt von Anton Raphael Mengs, *Zeitschrift für Bildende Kunst,* N. F. 1905.

BRINCKMANN, A. E., *Arte Rococó.* Barcelona, 1953.

CARDERERA, V., *El Artista,* 1835.

CARDERERA, V., *Manuel Salvador Carmona. Grabadores Españoles.* Madrid, 1862.

CARDERERA, V., *Catálogo y descripción sumaria de retratos antiguos.* Madrid,1877.

CARMONA. «Estampas de ____ por J. E.». *Arte Español.* 1920.

CASA-TORRES, «Datos y noticias referentes a algunos cuadros de la colección del Marqués de ____». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.* 1922.

CATÁLOGO del Museo de Bellas Artes de Zaragoza. Zaragoza, 1933.

COLNAGHI, P. & A., *Paintings by Old Masters.* London, 1978.

CAMÓN AZNAR, J., *Guía abreviada del Museo Lázaro Galdiano.* Madrid, 1960.

CARRETE PARRONDO, J., «Antonio Rafael Mengs y Manuel Salvador Carmona». *Revista de Ideas Estéticas.* 1977.

CARRETE PARRONDO, J., *El grabado calcográfico en la España Ilustrada.* Madrid, 1978.

CATÁLOGO de la Calcografía Nacional, 1927.

CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico ilustrado de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España.* Madrid, 1800.

CORREA CALDERÓN, E., «Dibujantes de costumbres españolas». *Arte Español.* 1950.

CUADROS notables de Mallorca. Principales colecciones de pinturas que existen en la isla de Mallorca. Madrid, 1920.

CUMBERLAND, R., *Anecdotes of eminent painters in Spain.* London, 1787.

DAS Dresdner Kupfersicht-Kabinett und die Albertine Meisterzeichungen das zwei alten Sammlungen, 1978.

DISTRIBUCIÓN de los premios concedidos por el Rey nuestro Señor a los discípulos de las tres nobles artes, hecha por la Real Academia de San Fernando. Madrid.

DOMÍNGUEZ BORDONA, J., «Tres cartas de Mengs en la Biblioteca Nacional». *Archivo español de Arte.* Madrid, 1925.

DONOSO, R., *Guía del Museo de Bellas Artes de Huesca.* Huesca, 1968.

EINEM, H. VON., *Anton Raphael Mengs. Briefe an Raimondo Ghelli und Anton Maron.* Göttingen, 1973.

EITNER, L., *Neoclassicism and Romanticism 1750-1850.* London, 1971.

ENGUIDANOS, J., *Cartilla de principios de dibujo copiadas de los originales que tiene la Academia en sus salas de estudios.* Madrid, 1797.

ENRÍQUEZ, J., «Estampas de Carmona», *Arte Español.* Madrid, 1920-21.

ENTRAMBASAGUAS Y PEÑA, J., «Tres notas para la Historia del Arte. *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo,* Ayuntamiento de Madrid, 1929.

ERIKSEN, S., *Early Neo-classicism in France.* London, 1974.

ESPINOS DÍAZ, A., «Venta de colecciones extranjeras de Pintura en Valencia en 1803». *Archivo de Arte Valenciano.* 1977.

ESPINOS DÍAZ, A., «Un inventario de dibujos conservado en la Academia de San Carlos de Valencia (1773-1821)». *Archivo de Arte Valenciano.* 1977.

ESPINOS DÍAZ, A. y GARCÍA SAIZ, C., «Algunas obras de Rafael Ximeno y planes anteriores a su llegada a México». *Archivo Español de Arte.* 1978.

EZQUERRA DEL BAYO, J., «Apuntes para la historia del retrato-miniatura en España». *Arte Español.* 1914.

EZQUERRA DEL BAYO, J., *Retratos de mujeres españolas del siglo XIX.* Madrid, 1924.

EZQUERRA DEL BAYO, J., *Los hijos de Carlos III. Casas Reales de España. Retratos de niños.* Madrid, 1926.

EZQUERRA DEL BAYO, J., *El Palacete de la Moncloa.* 1929.

FABRE, J. J., *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid.* Madrid, 1829.

FELICITACIONES Navidad. *Reales Sitios.* 1966.

FERNÁNDEZ, J., «Tiépolo, Mengs and Don Rafael Ximeno y Planes. *Gazette des Beaux-Arts.* 1943.

FIERENS-GEVAERT Y LAES, A., *Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique.* Bruxelles, 1922.

FUERTES DE VILLAVICENCIO, F., *Palacio de la Moncloa.* Madrid, 1972.

GALLEGO, A., «Catálogo de los dibujos de la Calcografía Nacional. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* 1975-76.

GALLEGO, J., *El pintor de artesano a artista.* Granada, 1976.

GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M., *La Academia Valenciana de Bellas Artes.* Valencia, 1945.

GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M., *Catálogo-guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos.* Valencia, 1955.

GASSIER, P. y WILSON, J., *Vida y obra de Francisco Goya.* Barcelona, 1974.

GERSTENBERG, K., *Johann Joachim Winckelmann und Anton Rafael Mengs.* Halle, 1929.

GERSTENBERG, K., «Die künstlerischen Anfänge des Anton Raphael Mengs. *Zeitschrift für Kunstgeschichte,* 1933.

GOERING, M., *Detsche Malerei des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts von den Manieristen bis zum Klassizismus.* Berlin, 1940.

GONZÁLEZ DE ARRIBAS, S., y ARRIBAS ARRANZ, F., «Noticia y documentos para la Historia del Arte en España en el siglo XVIII. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología.* Universidad de Valladolid, 1961.

GUDIOL, J., *Goya.* Barcelona, 1970.

GUÍA de la Casa de Alba. Madrid, 1947.

HANDZEICHUNGEN Alter Meister aus Schweizen Privatbesitz. Bremen, 1967.

HAWLEY, H., *Neo-classicism. Style and Motif.* Cleveland, 1964.
HELD, J., «Drawings by Francisco and Ramón Bayeu. *Master Drawings,* 1968.
HELD, J., *Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas.* Berlín, 1971.
HENARES CUELLAR, I., *La teoría de las Artes Plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII.* Granada, 1977.
HERRERO, J. J., *Retratos del Museo de la Real Academia de San Fernando.* Madrid, 1930.
HERRERO, M., «Una carta de Mengs». *Archivo Español de Arte.* Madrid, 1945.
HODGKINSON, T., «Christopher Hewetson, an iris sculptor in Rome». *Walpole Society,* 1952-54.
HONISCH, D., «Anton Raphael Mengs und die Bied Jorm del Frühklassizismus». *Recklinghausen.* 1965.
HONOUR, H., *Neo-classicism.* London, 1968-1977.
INVENTARIOS de los cuadros de José Nicolás de Azara, Marqués de Nibbiano, en Huesca. *Arte Español,* 1963.
JAÉN, A., *Retratos de mujeres. Estudio sintético de la evolución del retrato en la pintura española.* Segovia, 1917.
JUNQUERA, P., «Retratos de niños en los Palacios Reales». *Reales Sitios,* 1966.
JUNQUERA, J. J., *La decoración y el mobiliario de los Palacios de Carlos IV.* Madrid, 1979.
KATALOG, *Beschreibender ____ der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina.* Wien, 1932.
KAUFFMANN, C. M., *Paintings at Apsley House.* Wellington Museum. London, 1965.
LABRADA, F., *Catálogo de las pinturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.* Madrid, 1965.
LAFUENTE FERRARI, E., «Una antología del grabado español. *Clavileño.* Madrid, 1952-53.
LARRUCEA VALDEMORO, T., «Ramón Bayeu: cuadros inéditos y cartones para tapices». *Archivo Español de Arte,* 1958.
LAFOND, P., «Les Bayeu». *Revue de l'art ancien,* 1907.
LÁZARO, *La colección Lázaro de Madrid.* Madrid, 1926.
LEBRUN, J. B. P., *Recueil de gravures ... d'après un choix de tableaux ..., recueillis dans un voyage fait en Espagne, au midi de la France et en Italie, dans les années 1807 et 1808.* París, 1809.
LECLERCQ, E., «Musée de Bruselles. Les nouvelles acquisitions de tableaux des maîtres anciens». *Gazette des Beaux-Arts,* 1862.
LÓPEZ, Vicente, *Madrid, s/a Saturnino Calleja.*
LÓPEZ SERRANO, M., *Palacio Real de Madrid.* Madrid, 1966.
LÓPEZ SERRANO, M., *El Pardo, La Casita del Príncipe y La Quinta.* Madrid, 1976.
LOZOYA, MARQUÉS DE, «Mengs y Velázquez». *Archivo Español de Arte.* Madrid, 1963.
LOZOYA, MARQUÉS DE, «Una versión de Cristo Crucificado: ¿Velázquez-Mengs-Goya? *Goya.* 1969.
MADRAZO, J., *Catálogo de la Galería de cuadros del Excmo. Sr. D. José de Madrazo.* Madrid, 1856.
MADRAZO, P., *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España.* Barcelona, 1884.
MATILLA TASCÓN, A., «Documentos del Archivo del Ministerio de Hacienda relativos a Pintores de Cámara y de las fábricas de tapices y porcelana, siglo XVIII. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.* Madrid, 1960.
MAYER, A. L., *Francisco de Goya.* München, 1923.
MENEGAZZI, L., *Anton Raphael Mengs.* Milano, 1966.
MENGS, A. R., «Bibliografía». *Archivo Español de Arte.* Madrid, 1964.
MIER, E., «D. Antonio Rafael Mengs». *El Arte en España.* Madrid, 1862.
MILIZIA, F., *Arte de ver en las Bellas Artes del diseño, según los principios de Sulzer y de Mengs.* Madrid, 1827.
MORALES, J., *Los Bayeu.* Zaragoza, 1980.
MORENES, R. DE, «Retrato de Doña María Luisa de Parma, Reina de España. Obra de Mengs». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.* 1897.
MORENO DE TEJADA, J., *Excelencias del pincel y del buril que en cuatro silvas cantaba D. ____.* Madrid, 1804.
OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX.* Madrid, 1883-84.
OLIVERAS, A., *Real Sitio de Aranjuez.* Madrid, 1972.
PAEZ RÍOS, E., *Antología del grabado español. Quinientos años de su arte en España.* Madrid, 1952.
PAEZ RÍOS, E., *Iconografía Hispana. Catálogo de los retratos de personajes españoles de la Biblioteca Nacional.* Madrid, 1966-70.
PARDO CANALÍS, E., «Mengs». *Revista de Ideas Estéticas.* Madrid, 1952.
PARDO CANALÍS, E., «El escultor Juan Adán». *Seminario de Arte Aragonés.* Zaragoza, 1957.
PATRIMONIO, *Palacios y Museos del Patrimonio Nacional.* Madrid, 1970.

PÉREZ BUENO, L., «Noticia relativa a los grabadores Tomás López, Juan de la Cruz y Manuel Salvador Carmona. Año 1760». *Archivo Español de Arte.* 1947.

PÉREZ BUENO, L., «Súplica de Don Antonio Raphael Mengs. Año de 1766. *Archivo Español de Arte.* Madrid, 1948.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Inventario de las pinturas.* Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1964.

PÉREZ SÁNCEZ, A. E., *Catálogo de dibujos españoles III, siglo XVIII.* Museo del Prado. Madrid, 1977.

PEVSNER, N., «The Egyptian Revival». *Studies in Art, Architecture and Design.* London, 1969.

PEVSNER, N., *Academies of Art. Past and present.* New York, 1940-1973.

PITA ANDRADE, J. M., *El Palacio de Liria.* Madrid, 1959.

POLENTINOS, CONDE DE, «La Sociedad Española de Excursiones en el Museo Municipal». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.* 1944.

POLERÓ Y TOLEDO, V., *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado del Escorial.* Madrid, 1857.

POLERÓ Y TOLEDO, V., *Tratado de la pintura.* Madrid, 1886.

PONZ, A., *Viaje de España.* Madrid, 1772-1784.

PONZ, A., *Comentarios de la pintura que escribió D. Felipe de Guevara.* Madrid, 1788.

PRAZ, M., *Gusto neoclassico.* Firenze, 1940.

PRADILLA, F., y VINIEGRA, S., *Catalogue de la collection de tableaux de feu son Altesse Royale l'Infante Marie Christine de Bourbon.* Madrid, 1902.

QUINTERO ATAURI, P., «Ana María Mengs». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* 1907.

RAMALLO, G., «Christipher Hewetson, tres obras suyas en España. *Archivo Español de Arte.* Madrid, 1973.

REINACH, S., *Repertoire de la Statuaire Grecque et Romaine.* 1906.

RIPA, C., *Iconología.* New York, 1603-1970.

RODRÍGUEZ MOÑINO, A., y EILEEN A. LORD, «Juan Antonio Salvador Carmona, Grabador del siglo XVIII (1740-1805)». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.* 1952.

ROSENBLUM, R., *The International style of 1800.* New York, 1956-76.

ROSENBLUM, R., *Transformations in Late Eighteenth Century.* 1970.

RÖTTGEN, S., *Two Portraits by Mengs in the Art Institute of Chicago.* Chicago, 1970.

RÖTTGEN, S., «Mengs sulle orme di Poussin». *Antologia di Belle Arti.* 1977.

RUDOLF-ZEITLER, *Klassizismus und utopia.* Stockholm, 1954.

SALAS, X., «Cuatro cartas de Azara a Llaguno y una respuesta de éste». *Revista de Ideas Estéticas.* Madrid, 1946.

SALAS, X. DE, «Notas sobre el retrato de la "Marquesa del Llano" por Mengs». *Archivo Español de Arte.* 1962.

SALAS, X. DE, «Pinturas de la colección de Don Valentín Carderera. *Archivo Español de Arte.* Madrid, 1965.

SALAS, X. DE, «Dos notas a una pintura religiosa de Goya». *Archivo Español de Arte.* Madrid, 1974.

SALTILLO, MARQUÉS DE, *Miscelánea madrileña, histórica y artística.* Madrid, 1952.

SAMBRICIO, V. DE, *Tapices de Goya.* Madrid, 1946.

SAMBRICIO, V. DE, «José del Castillo, pintor de Tapices. *Archivo Español de Arte.* Madrid, 1950.

SAMBRICIO, V. DE, *Francisco Bayeu.* Madrid, 1955.

SAMBRICIO, V. DE, *José del Castillo.* Madrid, 1958.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., «Los pintores de Cámara de los Reyes de España: los pintores de los Borbones». *Sociedad Española de Excursiones.* Madrid, 1916.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., «Tiépolo en Madrid». *Arte Español.* Madrid, 1924-1925.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Mengs en España.* Madrid, 1927.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Goya en la Academia.* Madrid, 1928.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Los retratos de los Reyes de España.* Barcelona, 1948.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Escultura y Pintura del siglo XVIII.* Madrid, 1965.

SANZ PASTOR, C., «El Museo de Cerralbo». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.* Madrid, 1944.

SCHULZ, A., *Die Bildnisse J. J. Winckelmanns.* Berlín, 1953.

SENTENACH Y CABAÑAS, N., *La pintura en Madrid desde sus orígenes hasta el siglo XIX.* Madrid, 1907.

SENTENACH Y CABAÑAS, N., «Retratistas de los Borbones». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.* Madrid, 1913.

SHERMAN FONT, E. A., *Biography of Manuel Salvador Carmona in the Hispanic Society of America.* Madrid, 1966.

SORRIBES, P. C., «Nueva visita al Palacio de Liria». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.* Madrid, 1928.

SPARROW, J., «An Oxford Altar-piece. *Burlington Magazine.* London, 1960.

TARÍN-IGLESIAS, I., «El Palacio de Pedralbes». *Reales Sitios.* 1965.

TELLECHEA IDÍGORAS, J. I., «Cartas inéditas de Manuel Salvador Carmona a Eugenio Llaguno Amírola (1780-1781)». *Academia.* Madrid, 1969.

THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zu gegenwart.* Leipzig, 1907-1950.

THIERSCH, H., *Winckelmann und seine Bildnisse.* München, 1918.

TORMO, E., *La visita a las colecciones artísticas de la Real Academia de San Fernando.* Madrid, 1929.

TOVAR, V., «La antigua fábrica de cristales de La Granja de San Ildefonso». *Cointra Press.* Madrid, 1978.

VALENZUELA DE LA ROSA, J., «Francisco Bayeu». *Aragón.* Zaragoza, 1930.

VEGEUE Y GOLDONI, A., «Mengs, Bayeu y Maella en la Catedral de Toledo». *Archivo Español de Arte.* Madrid, 1930.

VIÑAZA, CONDE DE LA, *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de Don Juan Agustín Ceán Bermúdez.* Madrid, 1889.

VOSS, H., *Die Malerei des Baroks in Rom.* Berlín, 1924.

WELLINGTON, E., *A Descriptive and Historical Catalogue of the Collection of Pictures and Sculpture a Apsley House.* London, 1901.

WINCKELMANN, J. J., *Essai sur l'allegorie, principalement a l'usage des Artistes.* París, 1796.

WINCKELMANN, J. J., *Histoire de l'Art chez les Anciens.* Ginebra, 1972.

WINCKELMANN, J. J., «Briefe». *Verbindung mit Hans Diepolder herausgegeben von Walter Rehm.* Berlín, 1952-1957.

WOERMANN, K., «Ismael und Anton Raphael Mengs». *Zeitschrift für bildende Kunst,* 1894.

ZARCO CUEVAS, P. *Cuadros reunidos por Carlos IV, siendo Príncipe, en su casa de Campo de El Escorial.* El Escorial, 1934.

EXPOSICIONES

1902. Madrid, Exposición de Retratos.
1902. Barcelona, Exposición de Arte Antiguo. Catálogo por Carlos Bofarull y Sans.
1911. Florencia, Exposición Internacional de Retratos.
1916. Madrid, Exposición de la Miniatura Retrato en España. Catálogo por Joaquín Ezquerra del Bayo.
1922. Madrid, Exposición de Dibujos, 1750 a 1860. Catálogo por F. Boix.
1925. Madrid, Exposición de Retratos de Niños de España. Catálogo por Julio Cavestany.
1926. Valencia, Exposición de Vicente López. Catálogo por Méndez Casal y González Martí.
1929. Barcelona, Exposición Internacional. Catálogo «El Arte en España» por Manuel Gómez Moreno.
1929. Madrid, Antonio Rafael Mengs. Catálogo por Francisco Javier Sánchez Cantón.
1932. Madrid, Exposición Goya. Catálogo por Enrique Lafuente Ferrari «Antecedentes, coincidencias e influencias del Arte de Goya».
1943. Barcelona, Exposición Vicente López (1772-1850). Catálogo por el Marqués de Lozoya.
1946. Madrid, Exposición de Retratos Ejemplares (siglos XVIII-XIX. Colecciones madrileñas). Conmemoración del II Centenario del nacimiento de Goya.
1949. Madrid, Bocetos y Estudios para Pinturas y Esculturas (siglos XVI-XIX). Catálogo por Francisco Javier Sánchez Cantón.
1955. Granada, Exposición Goya.
1956. Hartford, Homage to Mozart.
1960. Exposición del Madrid de Carlos III.
1963. Londres, Goya and his times.
1969. Zaragoza, Exposición Bayeu.
1969. Viena, Angelika Kaufmann und ihre Zeitgenossen.
1972. Londres, The Age of Neo-Classicism.
1972. Madrid, San José en el Arte Español.
1973. Granada, Exposición Antológica de la Calcografía Nacional.
1975. Madrid, Exposición Antológica de la Calcografía Nacional.
1976. Washington, The eye of Thomas Jefferson.
1978. Munich, Austellung von Gemälde, Handzeichnungen, Plastiken in Holz, Terracotta und Bronze kunstgewerbe. Catálogo por Julius Böhler.
1978. México, Exposición del Greco a Goya.
1978. Hamburgo, Runge in seiner Zeit.
1979. Madrid, Exposición de dibujos y grabados de Artistas Académicos.
1979. Düsseldorf, Angelika Kauffmann und ihre Zeit. Graphik und Zeichnungen von 1760-1810.
1980. Madrid, El Arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII.

Director Técnico de la Exposición: Xavier de Salas

Catalogación y redacción: Mercedes Agueda Villar

Coordinación: María Victoria Eiroa

Jefe del Servicio: Isabel Cajide

Especialistas: Juan Antonio Aguirre
María Rosa García Brage
Catherine Coleman

Maqueta del catálogo y cartel: Julián Santamaría

Dirección de montaje: Xavier de Salas

Montaje: *Macarrón, S. A.*

Imprime: Imprenta del Ministerio de Cultura
Depósito legal. M. 18.612.—1980

PUBLICACION DEL
PATRONATO NACIONAL
DE MUSEOS

nC