

*EL PINTOR FILÓSOFO Y EL FILÓSOFO PINTOR.*  
LA INFLUENCIA DE LA TEORÍA ARTÍSTICA DE MENGES  
EN LOS RETRATOS DE GOYA

NOEMÍ CINELLI

*Resumen.* Anton Raphael Mengs y Francisco Goya se conocieron en Italia alrededor de 1771 gracias a José Nicolás de Azara. A partir de tal fecha resultan claras las influencias de Mengs en las obras del pintor de Zaragoza, en particular en los retratos y en el esquema compositivo de los tapices de la Real Fábrica de Santa Bárbara de Madrid. Analizando los preceptos teóricos preconizados por el bohemio en la Carta a Antonio Ponz que vió la luz en 1776 y observando la producción pictórica de Goya es evidente que este último llegó a una completa asimilación de las enseñanzas del pintor filósofo.

*Palabras clave.* Anton Raphael Mengs, Francisco de Goya, Influencias, Retratos.

*Abstract.* Anton Raphael Mengs and Francisco Goya known each other in Italy around 1771 thanks to José Nicolás de Azara. From that day on, Mengs' influences on Goya's works became evident, especially on portraits and on the composition sketch of the Real Fábrica de Santa Bárbara de Madrid's tapestries. If we examine the theoretical precepts praised by the bohemian in the Carta a Antonio Ponz that came out in 1776 and if we observe the pictorial production of Goya it is clear that he had assimilated all the knowledges and thoughts from the philosopher painter.

*Keywords.* Anton Raphael Mengs, Francisco de Goya, Influence, Portraits.

El rey Carlos III durante su reinado (1759-1788) hizo que España se involucrara en el proceso de modernización de la Ilustración, el cual había penetrado en Europa hacía ya medio siglo. La reforma estilística necesaria para que floreciesen otra vez las Bellas Artes en el mundo hispánico fue encargada al pintor filósofo Anton Raphael Mengs, llamado a la corte madrileña por el monarca, quien confiaba en el criterio de la obra pictórica y teórica del artista.

Las relaciones del bohemio con don Francisco de Goya se remontan seguramente a la época en que el rey concedió el primer permiso a Mengs para regresar a Roma a causa de su débil salud (1771-1774). Quien con toda pro-

babilidad propició el encuentro fue el diplomático José Nicolás de Azara, en aquel entonces Agente General de Preces en la Urbe<sup>1</sup>. Fue el mismo Azara, el admirador más ferviente de Mengs y aragonés como Goya, quien poco después de la muerte precoz del sajón decidió rendirle homenaje con la publicación del compendio *Obras de Anton Raphael Mengs, Primer Pintor de Cámara de Carlos III* (1780), sin imaginar el eco que el volumen habría de tener en la futura teorización del *Bello Ideal* en la estética neoclásica<sup>2</sup>.

Analizando la *Carta de Mengs a Antonio Ponz* —que forma parte del citado volumen de las *Obras*— queda clara la influencia que los dictámenes teóricos allí expresados tuvieron en el pintor aragonés a la hora de realizar sus obras para los Reales Sitios<sup>3</sup>. Nos centraremos en las cuestiones de *dibuxo, claroscuro, colorido, invención, composición* así como en los modelos de belleza y gusto. Tras el análisis de la obra teórica y práctica mengsiana y de la obra pictórica goyesca quedará manifiesta la estrecha relación entre *maestro y discípulo*, ya que en nuestra opinión, tendría que ser continua fuente de discusión la responsabilidad de cómo y en qué medida Mengs, el *Nuovo Raffaello*, influyó en el estilo de Goya, artista universalmente reconocido por su originalidad creativa.

Una reciente prueba del diálogo artístico entre Goya y Mengs nos la proporciona una noticia que en los últimos tiempos está interesando el mundo de la Historia del Arte, o sea, las nuevas precisiones de Javier Jordán Urríes y de la Colina acerca del óleo *La osa hormiguera de su Majestad*<sup>4</sup>. El detalle paisajístico sería el elemento clave para resolver el pequeño misterio que hasta ahora ha involucrado el óleo en cuestión, ya que el documento que hace referencia al cuadro solo nos informa de que un discípulo del bohemio fue encargado de su

<sup>1</sup> Véase GLENDINNING, N., «Una nota sobre Mengs y Goya», en *Boletín del Museo del Prado*, t. XXI, n.º 39, Madrid, Dirección General del Patrimonio Artístico, 2003, pp. 41-43.

<sup>2</sup> Es sabido que la edición en castellano de las *Obras* publicada en Madrid fue manipulada por Azara con el intento de no chocar con la sensibilidad de los susceptibles eruditos españoles, moderando las duras críticas de Mengs hacia el arte nacional. Véase MENGS, A.R., *Reflexiones sobre la Belleza*, introducción de Mercedes A. Villar, Murcia, Novograf, 1989, p. 15.

<sup>3</sup> MENGS, A.R., *Carta de Mengs a Antonio Ponz*, publicada por primera vez en Antonio Ponz, *Viaje de España*, J. Ibarra, Madrid, 1776, vol. VI, párrafo 83. Se volvió a imprimir en AZARA, J.N. de, *Obras de A.R. Mengs, Primer Pintor de Cámara del Rey Carlos III*, Imprenta Real, Madrid, 1780. Debido a las manipulaciones que la obra sufrió en su edición española hemos decidido remitirnos a la carta que aparece en la segunda edición italiana, AZARA, J.N. DE y FEA, C., *Opere di Antonio Raffaello Mengs, primo Pittore di Camera di Carlo III*, Pagliarini, Roma, 1787, pp. 290-322.

<sup>4</sup> URRÍES Y DE LA COLINA, J.J. DE, «Un Goya exótico. La osa hormiguera de su Majestad» en *Goya*, n.º 336, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2011, pp. 242-253.

realización. En la opinión de Jordán de Urrís y de la Colina la naturaleza pintada en el fondo con el detalle arquitectónico no deja dudas sobre la atribución goyesca de la obra, y en la nuestra las pinceladas del cuerpo del animal, Goya deja claro el trabajo de asimilación de la manera de pintar de Mengs.

La década de los años 70 del siglo XVIII representa quizás por España, y por el ambiente madrileño en particular, la época de las más puntuales reacciones a la toma de conciencia de la situación de retraso de las Bellas Artes hispánicas<sup>5</sup>. Las causas de dicho retraso hay que localizarlas en una multiplicidad de factores: en primer lugar el hecho de que los artistas no contaban con una formación adecuada que considerase imprescindibles por un lado el aprendizaje práctico y por otro el teórico (en este sentido hay que subrayar la imposibilidad de la joven Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de ofrecer un profesorado altamente cualificado y un plan de estudios apropiado).

En segundo lugar la incapacidad de los artistas de estudiar e inspirarse en aquellas obras guardadas en los Reales Sitios realizadas por artistas extranjeros de reconocido prestigio (basta con citar a Michel-Ange Houasse cuya obra de sabor rococó fue uno de los tratos distintivos del reinado de Felipe V, y a Giovan Battista Tiepolo, el *Veronese redivivo* cuyo pincel emanaba aquella *carnalità* que tanto le gustó a Carlos III quien le había mandado llamar a Italia para la decoración de su Palacio Real). La ausencia de un elemento catalizador, de un maestro que pudiese guiar a los jóvenes artistas en los procesos de emulación de las grandes obras y de selección de matriz platónica sinónimo de mimesis

---

<sup>5</sup> Para profundizar sobre la situación de las Bellas Artes en España en el siglo XVIII véase: ÚBEDA DE LOS COBOS, A., *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001; BÉDAT, C., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (1744-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989; HONTANILLA, A., *El gusto de la razón: debates de arte y moral en el siglo XVIII español*, Madrid, Iberoamericana, 2010; AA.VV., *El arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII* —catálogo de la exposición celebrada en el Museo del Prado, 1 de febrero-27 de abril de 1980—, Madrid, Dirección General del Patrimonio Artístico, 1980; GONZÁLEZ DE ARRIBAS, M.S. y ARRIBAS ARRANZ, F., *Noticias y documentos para la historia del arte en España durante el siglo XVIII*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, 1961; GARCÍA MELERO, J.E., *Historia del arte moderno. El arte del siglo XVIII*, Madrid, Uned, 2009, vol. 4; URREA FERNÁNDEZ, J., *Relaciones artísticas hispano-romanas en el siglo XVIII*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006; FORTES, J. B. et al., *Illuminismo e ilustración: le antichità e i loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2003; JACOBS, H.C., *Belleza y buen gusto: las teorías de las artes en la literatura española del siglo XVIII*, Madrid, Iberoamericana, 2001.

que en aquel entonces se consideraba la justa vía para llegar a la creación de una buena obra, participó de tal incapacidad.

Finalmente, entre los factores de la crisis de las Bellas Artes en España, tenemos que referirnos al hecho de que los artistas desconocían el panorama del arte europeo contemporáneo limitándose al entendimiento del arte producido dentro de los confines de la península.

La presencia de Mengs en Madrid, donde llegó a los 33 años (1761), pareció entonces providencial<sup>6</sup>.

Cuando Mengs llegó a la corte de Carlos III su fama le precedía: ya se conocía al bohemio por haber trabajado en Dresde como Primer Pintor, por haber terminado el *Parnaso* de la Villa del Cardenal Alessandro Albani en Roma, por ser el maestro de los retratos, y su relación con J.J. Winckelmann ya había dado sus frutos bajo formas de los *Gedanken* publicados en la década de los 60. Es decir que el alcance cosmopolita de su trayectoria artística no podía pasar desapercibido.

Muy pronto Mengs se erigió cual paradigma del buen gusto, maestro de la ejecución perfecta y de la correcta imitación de la Naturaleza. Parecía el catalizador de aquellos vientos de reforma cultural basada en un renovado interés por la Antigüedad clásica que se había convertido, por fin, en disciplina científica. Así que los artistas empezaron a copiarle. ¡Qué elección funesta! Se copiaban las obras de Mengs sin pensar que aquellas formas tan bellas eran el resultado de una complicada y extenuante investigación teórica y estética. No al azar el sajón fue conocido como el pintor filósofo. Aunque Mengs se esforzara en subrayar que para que floreciesen otra vez las Bellas Artes entre otras cosas era imprescindible una sólida formación teórica, los artistas miraban directamente a sus cuadros sin pasar por la asimilación de sus preceptos teóricos. Estos pasaban por una particular atención al estudio del arte Antiguo, como atestiguaba su colección de vaciados en los talleres de Roma y Madrid, que fue motivo de

---

<sup>6</sup> CANTARUTTI, G., «Mengs in Arcadia: prospezioni e prospettive», en AA.VV., *Gusto dell'Antico e cultura neoclassica in Italia e in Germania*, Roma, Centro Editoriale e Librario, 2006; ROETTGEN, S., *Anton Raphael Mengs: 1728-1779*, Munich, Hirmer, 2003; ROETTGEN, S., *Mengs: la scoperta del Neoclassico*, Venecia, Marsilio, 2001; AA.VV., *Antonio Rafael Mengs: 1728-1779* —catálogo de la exposición celebrada en el Museo del Prado de junio a julio de 1980—, Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1980; PELZEL, T., *Anton Raphael Mengs and Neoclassicism*, Nueva York, Garland Pub, 1979; GERSTENBERG, K., *Johann Joachim Winckelmann und Anton Raphael Mengs*, Halle, Niemeyer, 1929; GARCÍA VELARDE, J., *Arte del dibujo y la pintura, recopilado de las obras de Rafael de Mengs y de don Antonio Palomino*, Alicante, Imprenta y litografía de José Marcili, 1850.

interés para los artistas que llegaron a Italia y consagró modelos estéticos de distintas épocas, de los que Mengs nunca se alejaría; hablamos de los artistas de la Grecia clásica, de Rafael, Tiziano y Correggio. Sin olvidarse del clasicismo boloñés cuyos delicados ecos se perciben en algunos dibujos preparatorios.

El primer artista que adquirió los impulsos teóricos de las enseñanzas mengsianas fue, según la opinión de quien escribe, Francisco de Goya, abriendo posteriormente una ruta que pronto se alejó de Giovan Battista Tiepolo, Corrado Giaquinto y del mismo Mengs, de forma que la identidad del arte español obtuvo con él fuerza y definición<sup>7</sup>. En efecto, cuando Mengs recibió el encargo de reorganización de la actividad pictórica de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, como se lee en la relación fechada en julio de 1776<sup>8</sup>, contó con Goya como pintor capaz de idear composiciones originales<sup>9</sup>.

El signo del pintor filósofo en el arte del aragonés queda patente en particular en las obras que Goya ejecutó después del viaje a Italia durante el cual supuestamente se conocieron. Prueba de ello son los ejemplos que se detallan a continuación: en primer lugar la admiración por Velázquez que Mengs transmitió a Goya<sup>10</sup>. Este último en efecto se inspiró en el pintor bohemio para retratar en 1799 al rey Carlos IV en traje de cazador, posando en un paisaje campestre bajo un cielo que recuerda las telas del pintor sevillano, el cual a su vez había sido el modelo para la ejecución del óleo mengsiano del Príncipe de Asturias, el futuro Carlos IV que se remonta al año 1765. Además, las obras de Velázquez

---

<sup>7</sup> Intentar resumir en una sola nota la inmensa bibliografía sobre Francisco Goya es una tarea muy ardua. Nos limitaremos a citar algunas obras de reciente publicación que consideramos de fundamental importancia para investigar científicamente la figura de este artista. BOZAL, V., *Goya y el gusto moderno*, Madrid, Alianza, 1994; ANDIOC, R., *Goya: letra y figuras*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008; SUREDA, J., *Goya e Italia*, Museo de Zaragoza —catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Zaragoza del 1 de junio al 15 de septiembre de 2008—, Zaragoza, Fundación Goya en Aragón y Turner, 2008; SUREDA, J., *Los mundos de Goya, 1746-1828*, Barcelona, Lunberg, 2008; GLENDINNING, N., *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2007; GASSIER, P., *Goya, testigo de su tiempo*, Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia, 1984.

<sup>8</sup> Cfr. SAMBRICIO, V. DE, *Los tapices de Goya*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1946, pp. XI-XII, doc.num. 17 de 22 de junio de 1776.

<sup>9</sup> SANCHO, J.L. y URRÍES Y DE LA COLINA, J.J. DE, «Mengs e la Spagna», en Steffi Roettgen, *Mengs. La scoperta del Neoclasico, op.cit.*, pp. 71-85. La intervención de Mengs fue de fundamental importancia ya que estableció todo el sistema de trabajo, de recompensa y carrera al servicio del rey Carlos III.

<sup>10</sup> Cfr. PORTÚS, J., «Tres miradas ilustradas a Velázquez: Mengs, Jovellanos, Céan», en Jesusa Vega (dir.), *Estudiar a los maestros: Velázquez y Goya, Zaragoza*, Diputación de Zaragoza, 2000, pp. 97-113.

que Mengs cita en la carta «Sobre el mérito de los cuadros más singulares que se conservan en el Palacio Real de Madrid»<sup>11</sup> fueron las mismas que Goya grabó en 1778.

En segundo lugar la íntima relación que une a los dos artistas en los retratos cortesanos, en particular en los femeninos: en el implante constructivo de las figuras, como es el caso de *Isabel Parreño, Marquesa de Llano* retratada por Mengs (1770) [fig. 1] y de la *Duquesa de Alba* de Goya (1795).

Las dos están de pie luciendo sus trajes elegantes y adueñándose del entero espacio escénico, no solamente gracias a la materialidad de sus cuerpos y a la naturalidad del gesto del brazo que otorga airoso a la composición, sino con la fuerza de sus miradas y el hieratismo que sus presencias emanan y que recuerda a las figuras femeninas de los frescos antiguos que los dos artistas admiraron en Roma y en el sur de la península italiana.

Tenemos que referirnos también a exquisitos detalles en otros retratos femeninos, como en las telas de *María Carolina de Habsburgo, reina de Nápoles* (1772-1773), y de la *Condesa de Fernán Núñez* (1803): la primera [fig. 2], mengsiana, lleva una pulsera con la miniatura de su esposo mientras que la segunda, goyesca, nos muestra la efigie de su cónyuge colgando de su collar<sup>12</sup>.

En el retrato de María Carolina se reconoce uno de los rasgos distintivos de la pintura cortesana mengsiana, a medio camino entre un ligero sabor francés de gusto rococó y las reminiscencias boloñesas y ferraresas de los siglos XVII y XVIII (evidentes en el tratamiento más que detallado de las indumentarias que, además de destacar por la perfección de la apariencia de las telas, se distinguen por las reverberaciones metálicas de las luces que las convierten en superficies plásticas).

Hablamos de la presencia de objetos refinados, en este caso, de un abanico que admiramos también en el retrato de la Condesa. Goya deja clara la admiración por la pintura de Mengs quien en el empleo de tal motivo decorativo había demostrado ser un retratista de vanguardia.

Siguiendo con la serie de los retratos femeninos, basta tan solo mirar el rostro de *María Luisa de Parma Princesa de Asturias*, amable y vivaz niña de catorce años, en el óleo que Mengs dejó sin acabar en 1765, que se inspira en la traslúcida inocencia cromática de las estatuas de porcelana y que Goya intentaría

<sup>11</sup> Cfr. AZARA, J.N. DE y FEA, C., *Opere, op. cit.*, pp. 307 y ss.

<sup>12</sup> Para otros ejemplos de *cuadro en el cuadro* véase ROSE DE VIEJO, I., «Ausencia/presencia: signos de presencia en los retratos de Goya», *Anales de Historia del Arte*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2008, vol. extr., pp. 355-364.



Fig. 1: Anton Raphael Mengs, *Isabel Parreño y Arce, Marquesa de Llano*, 1770.

reproducir treinta años después en el rostro de la *IX Duquesa de Osuna, María Josefa de la Soledad* (1785), su primera gran mecenas.

La atmósfera empolvada de finura francesa se percibe en ambos retratos: en el primero el pelo grisáceo recogido elegantemente y la delicada gorguera del mismo tono rosáceo de las mejillas, sirven para destacar la belleza juvenil de los ojos vivaces y de la boca rojiza de una mujer que, algunos años más tarde, daría de qué hablar por su relación escandalosa con el Ministro Godoy.

La Duquesa de Osuna, representada con los mismos tonos pasteles utilizados por Mengs, lleva un peinado a la moda que imita el juego de los volantes del vistoso sombrero. El brillo de los ojos completa la refinada y bella representación del rostro. Se apoya en la sombrilla que, aunque frágil, no parece «sufrir» por su peso. El detalle del abanico que sujeta en la otra mano nos lleva otra vez al terreno de Mengs.

En los dibujos preparatorios se nota aún más la filiación mengsiana de Goya. El sajón daba particular importancia a la fase de proyecto de las obras, el *disegno* representaba el momento más alto de la creación artística ya que: «La sua perfezione consiste nella correzione, cioè nell'esatta imitazione di tutte le forme, e del modo con cui esse si presentano alla nostra vista e in sapere dar loro il carattere corrispondente, scegliendo dalla natura quello che conviene all'assunto, all'oggetto»<sup>13</sup>.

Goya, dejándose guiar por las enseñanzas mengsianas, ejecuta sus dibujos utilizando ligeras líneas cruzadas que crean diferentes gamas de sombras.

Aun cuando se enfrenta a figuras académicas, como es el caso de la *Cabeza del Ángel* de 1772 para la Basílica del Pilar de Zaragoza, no renuncia a otorgarles una caracterización expresiva de fuerte agudeza.

La cara ovalada, las cejas bien separadas cuyo sombreado acentúa la cuenca de los ojos muy marcada, la nariz recta, los labios pronunciados y carnosos, el cuello michelangiolesco. Son las mismas características que podemos admirar en la *Cabeza de niño de perfil* que Mengs ejecutó en 1755, aunque él intensifique el carácter ideal del perfil.

Ambos pintores se sirven de una perspectiva con un punto de vista bajo para otorgar más belleza y regularidad a los trazos de lápiz y pincel. Estamos ante dos retratos de tipo clásico, o mejor dicho, del ideal de belleza característico del siglo XVIII que se asociaba a las imágenes de la Antigüedad.

---

<sup>13</sup> AZARA, J.N. DE y FEA, C., *Opere, op.cit.*, p. 300.



Fig. 2: Anton Raphael Mengs, *Reina María Carolina de Habsburgo*, 1772-1773.

Moviéndonos al ámbito de la pintura religiosa, las similitudes entre la *Inmaculada de Écija* atribuida al zaragozano y la *Inmaculada Concepción* (1778-1779) del bohemio resultan ser aún más clarificadoras de la estrecha relación entre Mengs y Goya.

En la obra del primero, guardada en el Louvre, la mirada hacia arriba, el movimiento de las manos cruzadas en el pecho, el peinado de la Virgen cuya línea mediana invita al ojo del espectador a bajar hacia la nariz que parece moldeada para enmarcarse en el pequeño triángulo del labio superior, confieren al rostro de la Virgen aquella dulzura que Goya intentó a su vez otorgar a su obra.

Siguiendo con la temática religiosa, la *Sagrada Familia con San Juanito* que Goya pintó entre 1775 y 1780, se inspira en la misma obra realizada por Mengs (1763), aunque el resultado nos hable, quizás sin querer, de otras fuentes.

El eco raffaellesco en el lienzo del bohemio resulta muy obvio, en el rostro de la Virgen que mira hacia abajo dejándonos adivinar su expresión, en su peinado de clara inspiración renacentista y en la postura de sus piernas, en el movimiento de San José y aún más en el cuerpo del joven primo del Niño Jesús representado de espaldas. El resultado es una obra de increíble finura técnica.

En el lienzo de Goya son claros los elementos que nos hablan de la inspiración mengsiana: la disposición de los personajes que forman una composición piramidal y los tonos de los colores del traje de la Virgen. De todas formas el pintor acaba por realizar una obra inspirada más en Orazio Borgianni, quien no al azar tuvo una larga experiencia en la Península. La obra a la que nos referimos se guarda hoy en día en la Galleria Nazionale d'Arte Antica de Roma y se remonta al año 1609: en ella las figuras parecen salir de una oscuridad caravagesca para resaltar el colorido de las vestimentas.

Esta inspiración no quita valor a la obra de Goya, en la que el estudio cuidadoso de los detalles es resaltado gracias a la utilización de colores densos y pastosos y al efecto vivaz de luz-sombra que traspone la obra en una atmósfera irreal y sugestiva, sin tiempo ni espacio.

En una de las obras que Goya realiza en la capital, precisamente en una de las capillas laterales de la Basílica de San Francisco el Grande, fechada en el año 1781, se aprecia aún más claramente un acentuado gusto neoclásico. Se trata de la representación de *San Bernardino de Siena predicando ante Alfonso V de Aragón*, en la que el zaragozano se autorretrató al igual que ya lo hizo Mengs en la *Adoración de los pastores* (1770) del Prado, sin prescindir de geniales licencias como la capa y el sombrero que nunca tocarán el suelo en el centro de la composición.

Goya se deja guiar por detalles academicistas, como la disposición de los personajes en planos diferentes para formar una composición piramidal, en-

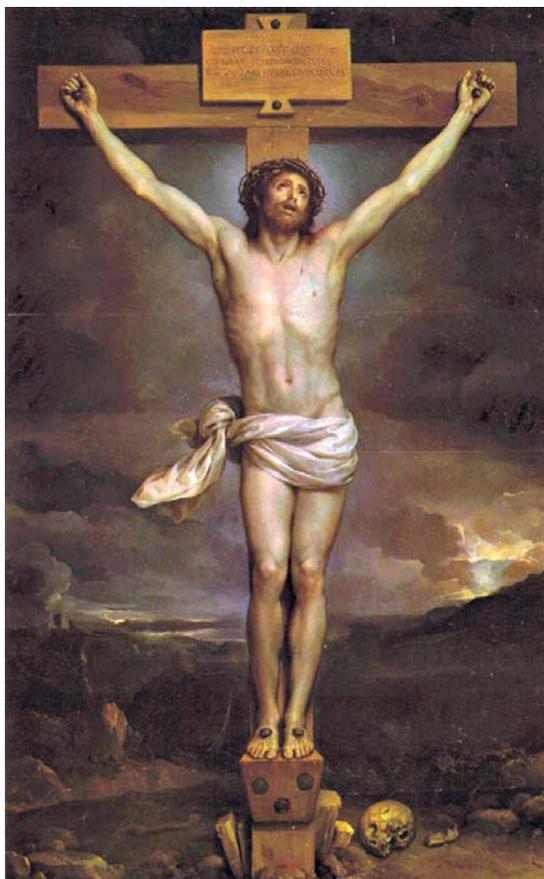


Fig. 3: Anton Raphael Mengs, *Cristo crucificado*, 1761-69.

marcados en un paisaje natural en el que casi se pueden contar las hojas de los árboles en la zona derecha, además del detalle arquitectónico detrás de la figura del santo predicador. La minuciosidad en el tratamiento de los trajes de los oyentes es otra prueba de las inquietudes neoclásicas que Goya estaba experimentando.

Clímax de la influencia de Mengs en el Goya de los temas religiosos es el *Crucificado* que el zaragozano ejecuta en 1780 para su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, pintado sin olvidar el modelo iconográfico definido por Francisco Pacheco, de cuatro clavos con los pies encima de un supedáneo de madera y con una tablilla que remata la cruz con la inscripción en tres lenguas. El detalle anatómico, la pierna derecha adelantada, el paño de pureza anudado de forma similar en una cadera, junto con la expre-



Fig. 4: Francisco de Goya, *Regina Martyrum*, 1780-1781.

sión del rostro del Nazareno que deja sin resolver el porqué de tal mirada hacia el cielo como hizo el Laocoonte, parecen citas textuales del maestro sajón y de su *Cristo de Aranjuez* [fig. 3].

En el mismo año Goya ejecuta una obra que no tuvo el éxito deseado: el fresco para la cúpula de San Joaquín en la Basílica del Pilar con la representación de la *Regina Martyrum* [fig. 4], con un grupo de ángeles palmíferos y otros dos que sujetan una filacteria en la que se puede leer el título del fresco. En la zona baja aparecen diversos mártires encabezados por San Sebastián junto a San Jorge y una alegoría de la Justicia. En la zona izquierda, otro grupo con los Santos Niños Justo y Pastor y tras ellos San Lamberto con la cabeza en la mano. En la obra se perciben de inmediato los ecos del dinamismo de la *Apoteosis de la Monarquía Española* llena de nubes que Giovan Battista Tiepolo había dejado

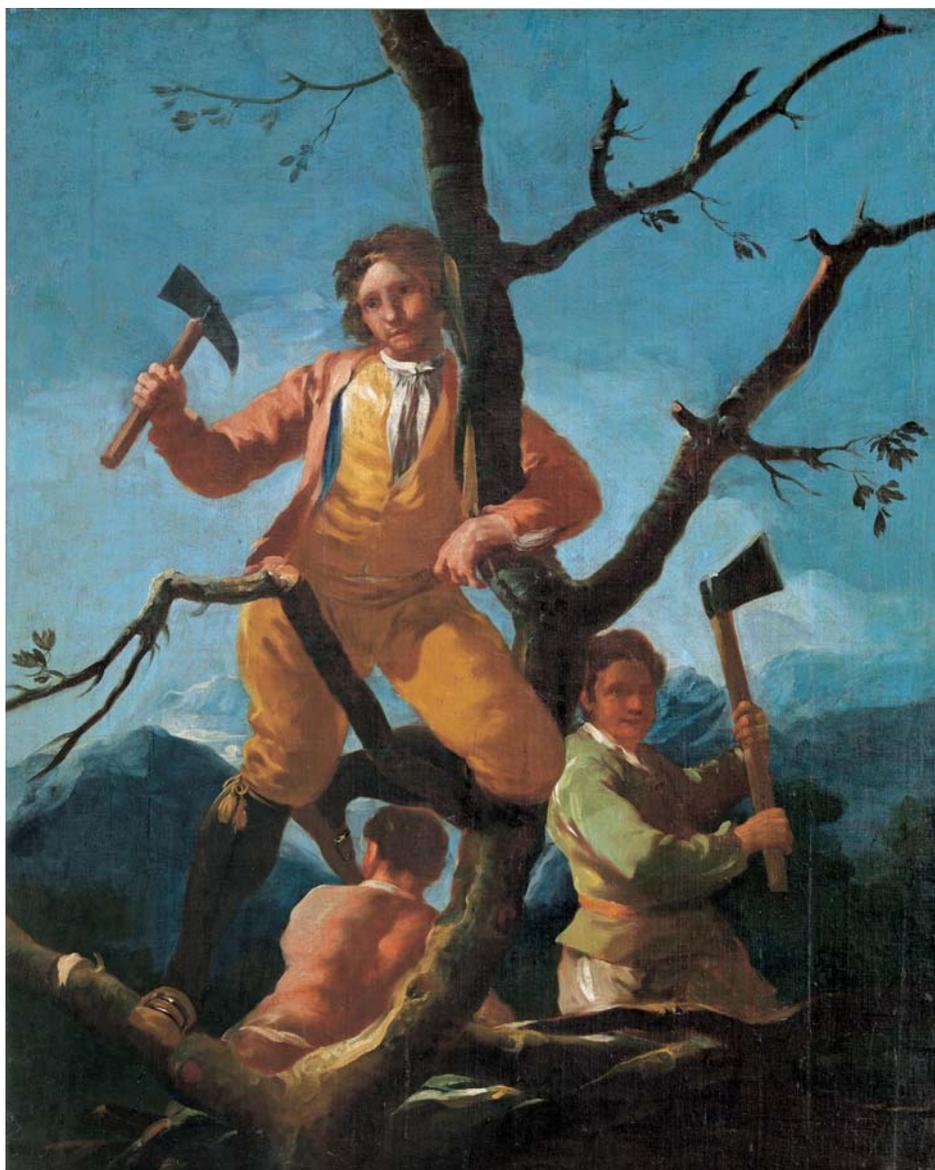


Fig. 5: Francisco de Goya, *Los leñadores*, 1780.

en el Palacio Real de Madrid. De la misma manera no pasan desapercibidos los dictámenes teóricos de Mengs, en particular en el uso del color.

La composición nos transmite la misma sensación de deidad que admiramos en el dibujo en acuarelas coloradas guardado en la Graphische Sammlung



Fig. 6: Francisco de Goya, *La cometa*, 1788.

Albertina de Viena, que Mengs ejecutó en 1760 para el famoso retablo de Dresde con la *Asunción de María* caracterizado por amplias zonas de amarillo y anaranjado para traer a la mente la luz divina y por tonalidades azules como símbolo de la eternidad de ella.

En la mencionada *Carta a Antonio Ponz*, Mengs se detiene en la aclaración acerca de los fundamentos de la pintura, otorgando particular relieve a la composición, sugiriendo representar los personajes que participan en la escena en diferentes posturas. En los cartones de la Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, encargo en el que Goya fue invitado a trabajar por Mengs, quien en la fase inicial dirigió su labor, el zaragozano parece haber asimilado tal lección mengsiana especialmente en los que realizó después de 1778. En estos cartones ejecutados sin la dirección de Mengs que había obtenido el permiso de Carlos III para

regresar a su añorada Ciudad Eterna, se puede admirar en efecto una búsqueda continua de representación de los personajes en posturas que no se repitiesen dos veces, y que formasen grupos piramidales. Así, por ejemplo vemos en *La cometa* (1778) [fig. 6], *Jugadores de naipes* (1778), *El columpio* (1779), *Los leñadores* (1780) [fig. 5], solo por citar algunos de ellos.

Con estas breves páginas hemos querido dejar manifiestas las influencias directas mengsianas en la obra del zaragozano por antonomasia, con la convicción de que, mientras que la Historia del Arte mantenga prejuicios y divisiones cronológicas que la falsean, no se entenderá plenamente cuánto debe Goya al pintor filósofo, quien a menudo se describe como un artista rígido y académico, quedando evidente así la superficialidad que a veces caracteriza algunos juicios expresados por los representantes de nuestros contemporáneos críticos del arte.