

# Antonio González Ruiz (1711-1788). Introducción al conocimiento de sus dibujos

M<sup>a</sup> CAMINO PAREDES GIRALDO

**A**l afrontar el estudio aproximativo en torno a la obra gráfica de un artista determinado, parece obligado clarificar el por qué de la elección de esta faceta secularmente minusvalorada en nuestro país, sustentada en la tan sugerente afirmación que mantiene la genialidad improvisadora del español que, "rehuye la reiteración de tanteos y el primor del detalle..."<sup>1</sup>, apenas existen elementos suficientes que permitan un acercamiento y su consiguiente estudio metódico y científico, razón ésta hoy superada gracias a una serie de trabajos rigurosos<sup>2</sup> que están dejando ver la realidad, importancia y repercusiones de una faceta clave en el campo de la expresión plástica española.

A pesar de este aparente desinterés, no han faltado a lo largo de la historia, voces defensoras del dibujo como base de la composición, aunque sin llegar al extremo de justificarlo como fin y razón de sí mismo. Un repaso detenido de los "corpus" del dibujo español, deja percibir la carencia de plasmaciones magistrales, lejanas en sus resultados a las creaciones de los maestros italianos; sin duda en esta realidad jugó un papel importante la consideración social del artista, así como la funcionalidad de los trabajos realizados con el lápiz, la sanguina o el carbón, a lo que cabría unir, el gran número de obras que se han perdido y el escaso número de dibujos realizados con la intención de obtener unas formas y un resultado final al margen de posibles usos posteriores.

Si desde el punto de vista técnico, la historia del dibujo ha visto modificados y ampliados sus recursos, el planteamiento subyacente varía poco, estando generalmente considerado más como un medio que como un fin. Servirá la mayor parte de las veces de aprendizaje, ensayo, preparación y recreación que se verá traspolada y transformada con la intención de mejorarla en el so-

1. GRANDMAN, 1939, pág. 6.
2. Ver bibliografía.

porte inicial, para el que el motivo fue pensado. Todos estos condicionantes argüidos con insistencia, han velado en mayor o menor medida una realidad que ya apuntó Vasari (con su característica sensibilidad pionera), el dibujo permite entrever, gracias a la "honestidad" que le es propia, el rasgo individual, la manera precisa y personal de cada forjador de formas. Esto hace que, a pesar de la homogeneidad tanto de las técnicas usadas, como de lo estereotipado de los temas marcados por el gusto o la "clientela" que los sustenta, puede advertirse como cada creador deja sobre el papel su particular forma de expresión *gráfica*, que vendrá dada en cada caso, por elementos tan singulares y anodinos como: la forma de aplicar el sombreado en trazos paralelos o curvos; el acabado o abstracción de las manos y rostros; la forma de concebir los ropajes, acartonados o deslizantes y suaves.

Son abundantes las referencias escritas por los diversos tratadistas, ahondando en la importancia que en el aprendizaje tiene el dominio del dibujo, que para Vasari es el "padre de nuestras tres artes, arquitectura, escultura y pintura"<sup>3</sup>, su contemporáneo Francisco de Holanda afirma que "el dibujo es la fuente primaria y el espíritu de toda pintura y la raíz de la ciencia y si me pongo a pensarlo me parece que no hay más que un arte y una ciencia sobre la tierra y este es el dibujo, de la que todas las demás derivan"<sup>4</sup>, como se observa, los postulados neoplatónicos asoman tras estas categóricas afirmaciones. Pero Francisco de Holanda irá más lejos en sus consideraciones y pondrá en boca de Miguel Ángel palabras tan concluyentes como estas "Pintura, escultura y arquitectura culminan en el dibujo. Es la primera fuente y el alma de toda clase de pintura y la raíz de todas las ciencias...Si bien lo considero, me parece que no hay en la tierra sino una ciencia y un arte, la del dibujo y la pintura". No menos exaltado que Francisco de Holanda, será el pensamiento expuesto en su obra "L'idea di pittori, scoltori et architetti" (Turin, 1607) de Federico Zuccaro, quien en su alegato en pro de la importancia del dibujo, llega a considerarlo un "Don de la Gracia de Dios". La repercusión de su discurso será grande, siendo su visión idealista, asimilada con el crisol de un naturalismo atemperante, entre los tratadistas españoles del siglo XVII<sup>5</sup>.

Aunque claramente impregnado del contenido y la visión plasmada por Zuccaro, Palomino aporta en "Teórica de la pintura" (1715), un nuevo considerando que viene a determinar en gran medida la visión y la finalidad que los distintos pintores del siglo XVIII español tienen del dibujo. Otorga al dibujo un valor fundamentalmente práctico, al considerarlo una parte de la pintura, aquel componente mediante el cual se obtiene la forma, siendo el colorido la materia de la pintura. Se cuida no obstante, de dejar en claro la prioridad del dibujo, pero en tanto que este es el medio y la preparación del resultado final que es la pintura<sup>6</sup>. A esta exposición se superpone una visión

3. VASARI, "Vidas de artistas".

4. FRANCISCO DE HOLANDA, "Tratado de la pintura", Roma, 1547-49.

5. VICENTE CARDUCHO, "Diálogos de la pintura", Madrid, 1633- FRANCISCO PACHECO, "Arte de la pintura". JUSEPE MARTÍNEZ, "Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura", 1673. JOSÉ GARCÍA HIDALGO, "Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura", Madrid 1693.

6. A.A. PALOMINO Y VELASCO, "Museo pictórico y escala óptica", Tomo I; "Theorica de la pintura", Madrid 1715. Tomo II; "Práctica de la pintura". Tomo III; "El Parnaso español pintoresco y laureado", Madrid 1724.

fundamentalmente práctica, a medida que el siglo avanza, germen y base de la enseñanza académica que controlará el gusto y el quehacer del arte dieciochesco<sup>7</sup>. Sin embargo, será Rafael Mengs con sus ideas funcionales a la hora de concebir la utilización del dibujo, quien sacuda visceralmente el ambiente artístico, logrando implantar su visión de austera perfección a través del diseño de las formas, mediante la delincación de los contornos, siempre en busca de la máxima perfección y belleza. El dibujo es pues un instrumento, haciéndose preciso su dominio, lo que obliga al artista y le fuerza a adquirir una maestría difícilmente asimilable si no es a través de su paso por las Academias<sup>8</sup>.

Es en esta realidad dieciochesca, donde se sitúa la figura y la obra del artista navarro Antonio González Ruiz (1711-1788). Si su dilatada vida le permite conocer y trabajar con todos los artistas del núcleo madrileño, en un espacio temporal en el que se suceden tres monarcas; razones de carácter estético, de plenitud y madurez de producción, lo asimilan al grupo de artistas que se consagran en los años del reinado de Fernando VI (1746-1759), con los que compartirá la pretensión de asimilar las nociones foráneas y los conceptos que ofrecía la rica herencia hispánica.

Es en la presencia de este grupo integrado por Francisco Preciado de Vega, Juan Bautista de la Peña, Pablo Pernicharo, Andrés de la Calleja, Antonio González Velázquez y Luis González Velázquez, donde se debe examinar la labor creativa de Antonio González Ruiz, ya que todos ellos patentizan el paso de las enseñanzas tradicionales a las prácticas académicas.

## BIOGRAFÍA

La carencia de estudios específicos que aborden con profundidad el conocimiento de la pintura navarra del siglo XVIII, dificulta la inserción del artista en el contexto geográfico del que surge, abocándolo a una individualidad presumiblemente errónea. Se advierte por tanto, un gran salto entre la muerte de Vicente Berdusán (Tudela, 1697), y el inicio del trabajo creativo de González Ruiz. Es interesante resaltar el foco local y familiar del que, sin duda, extrae sus conocimientos iniciales.

Nace Antonio González Ruiz en Corella, Navarra, el 21 de julio de 1711, hijo de Manuel González Crespo, pintor corellano de segunda fila, y de su segunda esposa Isabel Ruiz. Comenzó sus estudios de pintura con su hermanastro, Matías González y Mateo (1689-176 ), artista vinculado al foco aragonés, de escasa ambición y mediocre obra. La muerte prematura de sus padres, cuando contaba dieciséis años, determina su traslado a Madrid, donde continúa sus estudios ahora con el pintor francés Miguel Ángel Houasse. En 1732, regresa a Corella, constando documentalmente su otorgación de poder notarial a favor de su hermano Matías, para que este se encargue del cobro de ciertas cantidades que se le adeudan por la realización de diferentes cuadros:

7. Tratado de Gregorio Mayans y Siscar, "Arte de pintar", Valencia 1776.

8. RAFAEL MENGS, "Tratado de la-belleza", Consejo General de Colegios oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Madrid, 1989.

dicha diligencia es practicada por el pintor como preparativo de su viaje de aprendizaje al extranjero. Por espacio de cinco años, González Ruiz, consciente de la importancia que para un artista entrañaba el conocimiento de la obra de los grandes maestros, reside y estudia, siempre con sus propios medios, primero en París, en cuya academia es premiado dos veces en 1734; trasladándose posteriormente a Roma y Nápoles. Regresa en 1737 a Madrid, continuando sus estudios en la Academia del escultor italiano Juan Domingo Olivieri. El paso por esta privilegiada Academia (protegida por el Secretario Universal de Felipe V, el Marqués de Villanas), resulta trascendental en la carrera ascendente de nuestro pintor, dada la vinculación que dicha Academia mantenía con la Corte y el interés manifiesto del monarca de crear una Academia única, que actuase como canal centralizador y regulador de las artes plásticas. Antes de finalizar la década de los treinta, contrae matrimonio González Ruiz con Antonia Palomino y Oropesa, hija del grabador de Cámara Juan Bernabé Palomino. En 1739, recibe Antonio González Ruiz su primer encargo real, ostentando en 1744 el título de Pintor de su Majestad.

El 13 de julio de 1744, un decreto de Felipe V, crea la Junta Preparatoria para proceder al estudio y estructuración de la futura Real Academia de Nobles Artes. Cinco días más tarde, en la casa de Olivieri, se celebra la primera reunión de la Junta, en ella son designados los seis profesores directores de las tres secciones: arquitectura, escultura y pintura, siendo los de esta última, el francés Van Loo y Antonio González Ruiz. En esta misma reunión, cada uno de los Maestros Directores se compromete a realizar una obra alegórica de la fundación de la Academia. En 1746, entrega González Ruiz su cuadro en el que representa la "Alegoría de la fundación de la Academia", siendo el único de los maestros que realiza la obra acordada. El 8 de abril de 1751, Fernando VI, aprueba los Estatutos confeccionados por la Junta Preparatoria, que serán la base que regulará el funcionamiento de la Academia. Tras esto, el 12 de abril de 1752, se promulga el Real Decreto de constitución de la Real Academia, que en honor del monarca se denomina de San Fernando. Como directores honorarios quedaban Dumandre, Juan de Villanueva, Sacchetti y Carlier. Directores en pintura, Van Loo y Antonio González Ruiz; en escultura Olivieri y Castro; en arquitectura, Ventura Rodríguez y José Hermosilla y en grabado Juan Bernabé Palomino y Tomás Francisco Prieto. Es interesante hacer constar que, de todos los Directores de distintas secciones, el único que permaneció hasta el final de su vida en dicho cargo, fue González Ruiz, consagrando treinta y seis años de su vida a esta institución.

En 1756, tras realizar el retrato y alegoría de Fernando VI, encargado por la Academia, es nombrado en agosto, Pintor de Cámara de su Majestad, percibiendo por dicho cargo, un sueldo de doce mil reales al año. Esta alta distinción, se ve acrecentada si cabe, al ser un español el elegido de entre el abundante número de creadores extranjeros, para ostentar dicho cargo meritorio, dentro de un ambiente cada vez más enriquecido culturalmente, donde "las luces" aumentan por la existencia de hombres como Feijoo y la protección de una Monarquía ambiciosa e inteligente.

Su entrada al servicio regio, le lleva junto con Andrés de la Calleja, a confeccionar un abundante número de cartones para ser tejidos en la Real Fábrica de Santa Bárbara, destinados a la ornamentación del cuarto de la Reina, el gabinete-tocador, la pieza de comer y los dormitorios del Palacio Real de

San Lorenzo de El Escorial y la sala de conversación del Rey en el Palacio del Pardo.

La carrera honorífica de González Ruiz alcanza la cima en 1760, cuando el 17 de mayo, el Secretario de la Real Academia de San Fernando, don Ignacio de Hermosilla, le entrega la Medalla de Oro con la efigie de su Majestad, concedida por la Corporación como la muestra más significativa "de la muy singular estimación" que se le profesa. Siguiendo esta línea de reconocimientos y honores, el 1 de mayo de 1768, la Academia de San Carlos de Valencia le nombra junto con Palomino, Académico de Mérito. No es de extrañar que, al acabar Ventura Rodríguez el trienio de dirección, en votación celebrada el 23 de diciembre de 1768, salga elegido González Ruiz Director General de la Real Academia de San Fernando, lo que ocasionó un fuerte altercado con Antonio Rafael Mengs, que vio frustradas sus aspiraciones, lo cual hizo que se alejara de la Academia, en la que sólo ostentaba un cargo honorífico. Antes de finalizar su periodo de dirección, el 9 de enero de 1771, la Junta le adjudica uno de los tres diplomas de socio de la Academia de San Petersburgo, que habían sido remitidos por la emperatriz de Rusia.

Poco se conoce de la vida familiar de Antonio González Ruiz. De su matrimonio con Antonia Palomino, nacen dos hijos: Fernando Guillermo y Marta Ignacia que se casará con el grabador Francisco Muntaner.

A pesar de los honores y de los altos cargos ostentados por González Ruiz, la situación económica de la familia roza la estrechez endémica, lo que le fuerza numerosas veces a solicitar ayudas a la Corona, situación que no mejora con su muerte, quedando su viuda en tal situación de penuria que para subsanarla, el rey Carlos III, le concede una pensión de cuatro mil reales anuales. Esta paradoja, en la que el brillo social esconde una realidad más sombría, no es algo excepcional, afectando a otros artistas, algunos tan loados como Mengs, que muere en 1799 en Roma abatido por la pobreza o el español Paret.

Los últimos años de su vida vienen marcados por las dificultades económicas y un constante laborar centrado en la alternancia de su actividad en la Academia y los modelos para tapices que junto con Goya, Bayeu y Sala se ejecutaban para la decoración del Palacio del Pardo. El 1 de Abril de 1788, muere en Madrid, siendo enterrado en la iglesia parroquial de San Andrés.

## OBRA DIBUJÍSTICA

Cuatro son los pilares creativos sobre los que se sustenta la producción de Antonio González Ruiz: dibujo, óleos, cartones para tapices y grabados basados en dibujos realizados por él.

Si bien la recopilación de obras ha pretendido abarcar todos estos flancos, he incidido más en la localización, recopilación gráfica y estudio del primer bloque indicado, esto es, sus dibujos.

Constituyen estos un bloque técnico muy interesante de la producción de González Ruiz, ya que indirectamente nos informa tanto de sus prioridades ocupacionales, como de aspectos más esclarecedores de su manera de trabajar, concebir y estructurar la obra. Sus dibujos denotan esa fusión de componentes, integrando aspectos, recursos y matices tan complejos como son los

que ofrece la tradición barroca de la escuela madrileña, el influjo clásico y riguroso de Mengs, el conocimiento de las prácticas francesas y el siempre arrebatador empuje italiano. Se produce por tanto una síntesis de conceptos, síntesis que verterá como es notorio en sus creaciones al óleo.

El bloque de dibujos que enumeraré a continuación y sobre el que se basa el estudio realizado, suma un total de 79 obras, de carácter y técnica variada.

Como primera nota reseñable, puede afirmarse que del conjunto de dibujos analizados, ninguno está concebido como fin en sí mismo. A excepción, si cabe, del bloque representado por las "Academias" elaboradas sin otra finalidad representativa posterior. El resto de dibujos son bocetos, apuntes, más o menos acabados, más o menos trabajados y de mejor o peor calidad, pero realizados con la idea de su posterior plasmación con el pincel.

Desde el punto de vista técnico, sus dibujos presentan dos variantes, dadas por el medio empleado. Numéricamente el más utilizado es el lápiz negro, seguido del empleo de la sanguina y en algunos casos la pluma.

Su utilización del primero suele ser graduada y distintiva, utilizando generalmente, dos secuencias tonales que, proporcionan a la composición una mayor riqueza y delicadeza de tratamiento, mediante la combinación del trazado a línea con superficies tonales, lo que le permite en muchos casos, un modelado versátil, que complementará con la aplicación de clarión. Emplea generalmente papel agarbanzado, de tonos grises y azulados en ocasiones, trabajando con trazos precisos, generalmente paralelos más o menos próximos, dependiendo la cadencia de la intencionalidad que conllevan. El uso del clarión proporciona unos efectos luminosos de cierta intensidad que acentúan las vibraciones y el juego de luces y sombras. Encontramos en este bloque de dibujos, algunos realizados a sanguina, técnica descubierta y utilizada por primera vez por Leonardo, y a la que sabrá sacar González Ruiz, un moderado partido, gracias a la belleza suave y colorística de esta piedra natural rojiza, mezcla de arcilla finísima y óxido de hierro. Sus dibujos hechos a pluma, son generalmente preparatorios para reproducciones posteriores a través de la impresión.

Estilísticamente el bloque de dibujos nos deja entrever las constantes que marcan la obra en general de este pintor: continuista, en tanto que mantiene su vinculación con la escuela madrileña, heredero de las premisas esgrimidas por Palomino, Coello o Ximenez Donoso, sabe sin embargo, asimilar de forma conveniente recursos y técnicas aprendidas en sus años de estancia en Francia e Italia. A todo ello, añade González Ruiz, un halo de regusto clásico, de búsqueda de la belleza ideal, que aunque le aproxima a Mengs, en su caso, es más un argumento adquirido y asimilado en los cinco años de estancia en Italia, donde la idea se impone a la naturaleza. Estamos por tanto ante un pintor que absorbe tendencias, pero que además es hijo de su tiempo, participando de la actividad académica, consecuencia de ello, es la ambigüedad de los elementos que conforman sus dibujos, en los que al academicismo, belleza clásica y naturalismo une en ciertos trabajos, conatos y resabios de pasión, tensión y fuerza, emparentados con el barroco latente todavía en los pintores de la primera generación dieciochesca.

Del acercamiento a la producción *gráfica* de González Ruiz, se adivina sin veladuras, el trasfondo ocupacional de este pintor, perfilándose nítida-

mente el orden de prioridades que regirán su actividad. Estructurar, ordenar y agrupar los diferentes elementos hallados, resulta sencillo, pues cada grupo cumple una función diferente, y conllevan una intencionalidad que apenas se disimula en la variación de tratamientos resueltos a la hora de plasmar los motivos seleccionados. Carentes de unos parámetros cronológicos que nos permitan establecer etapas, sí es posible detectar en algunos casos, ya sea por el estilo o por analogía con otras obras al óleo, el momento histórico en que fueron realizadas.

De este modo, el primer grupo de dibujos estudiados, está íntimamente relacionado con esa vinculación académica ya aludida de González Ruiz. Se trata de sus estudios de "Principios" y las "Academias". Ambas manifestaciones en distintos grados, forman parte de su andadura hacia la inducción y orientación, de hacer llegar a los alumnos al arribe de las raíces del "estilo", en el proceso iniciativo del arte, dando las pautas para describir la realidad, a través de unas imágenes rotundas e incluso subyugantes. Son por tanto estos dibujos, postulados testimoniales de una pretendida formación, fin de unos principios que dictarán la norma de la belleza.

Ninguno de los dibujos que han llegado a nosotros de González Ruiz, corresponde a su periodo formativo, son todos testimonio de los modelos creados en función de estructuras narrativas destinadas a servir de material pedagógico. Existe por tanto una diferencia evidente en cuanto al origen que da pie a la creación de estos estudios, no hallamos pues, ejercicios de aprendizaje de nuestro creador, son ejecuciones al servicio de la enseñanza del dibujo normativo.

El compromiso académico de nuestro pintor se remonta al periodo gestor de la Real Academia. Formará parte de la Junta Preparatoria, que dirigida por el escultor italiano Juan Domingo Olivieri, contando con el auxilio del Marqués de Villanas, redactará el proyecto definitivo de lo que será la futura Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Es en la asunción de este compromiso, donde podemos entender la creación y actividad de González Ruiz, ya que su figura va inexorablemente unida a esta empresa

El proyecto definitivo de la Junta Preparatoria fue aprobado por el Rey el 13 de julio de 1744. La transitoriedad de la Junta Preparatoria se dilata por espacio de 8 años. Sus primeros estatutos se presentaron el 30 de mayo de 1747, fueron realizados por Felipe de Castro y el original se conserva en la Academia. Finalmente serán entregados al Rey en abril de 1751, retrasándose su definitiva redacción hasta 1757. En ellos quedará claro que "los artistas debían dedicarse exclusivamente a la enseñanza, quedando el control y dirección de la Academia en manos de miembros de la nobleza, que componían la mayoría de la Junta"<sup>9</sup>.

El nexo que liga a González Ruiz a la Academia, le convierte en exponente de sus planteamientos, y por tanto, en categórico defensor de que el único método de aprendizaje es el dibujo, como base de cualquier disciplina artística. De ahí que debamos conceder categoría prioritaria al estudio de esta manifestación del maestro.

9. V.V.A.A., "La formación del artista: de Leonardo a Picasso", Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, Madrid, 1989-

Está documentado que González Ruiz a lo largo de su vida profesional, compone un número considerable de dibujos normativos; estos entregados en diversos periodos cronológicos y siempre como respuesta a encargos oficiales, sirvieron para ilustrar sus clases en la Real Academia. El primer bloque del que se tienen noticias, se remonta a 1744, fecha en que es nombrado Director Profesor de la Junta Preparatoria. Nuevas entregas realiza en 1754, 1758, 1759, 1766, 1771<sup>10</sup>. La escasez numérica de dibujos localizados hasta el momento, de este primer bloque, impide juzgar en profundidad la esencia de este trabajo, no obstante, la muestra es suficiente para acercarnos a la idea subyacente y el enfoque orientador en la docencia impartida a lo largo de los 44 años en que fue profesor de Principios en la Academia.

Ser profesor de Principios determina considerablemente a nuestro pintor, lo sitúa en el primer escalafón del engranaje formativo académico, en el que como ya he indicado, el papel del dibujo es considerado fundamental, ya que esta disciplina y su correspondiente dominio, es el requisito primordial para alcanzar el perfecto desenvolvimiento en actividades superiores como la pintura, la escultura, la arquitectura y el grabado.

El planteamiento de las clases de Principios, se estructura en tres momentos secuenciales, que marcarán la formación del alumno, sistema este, que posteriormente será aplicado en las demás academias que surgirán en España. Comienza el dibujo de formación por el abordaje de los estudios de perfiles, silueteando estudios de cabezas, manos, pies, orejas, labios, etc.. Los modelos empleados por los alumnos, solían ser estudios ejecutados por los maestros y en algunas ocasiones, dado el carácter perecedero de las hojas ante el constante manejo de las mismas, dichos motivos se grababan, garantizando de este modo, la duración de estas caligrafías. Este primer enfrentamiento con la anatomía humana diseccionada, nos da una idea de la importancia que en las academias se otorgó desde el comienzo a la figura humana, en esa actitud, hay toda una aspiración de reconstruir la idea del hombre. La superación del primer obstáculo recreativo, suponía el pase sin barreras al siguiente estado, que le deparaba el enfrentamiento directo con el modelo tridimensional; este aportaba componentes nuevos, como la sutil captación de las calidades o la incidencia de las luces y sombras sobre la forma corpórea. Estas formas materializadas en yeso, son los denominados "modelos blancos", generalmente reproducciones de esculturas clásicas, formas inanimadas a través de cuya plasmación certera el alumno podía afirmarse, fijando en el papel aquellos fragmentos de mayor dificultad, que en sus juegos de masas y oquedades proporcionaban al alumno inagotables efectos lumínicos.

Se hace patente la dificultad que la plasmación de estos modelos tenía para los jóvenes alumnos, razón por la cual, algunos profesores fijaban estos estudios en láminas, cuya doble dimensión suavizaba el reto.

Superados los supuestos anteriores, el futuro artista debía concurarse con

10. "Relación de méritos presentados a la Academia de San Fernando por Don Antonio González Ruiz en 1768", Archivo de la Real Academia de San Fernando. "Actas de las Juntas Particulares del 18 de Octubre de 1759 y del 25 de Febrero de 1760", Archivo de la Real Academia de San Fernando. "Relación de méritos presentados a la Academia por González Ruiz en 1780", Archivo de la Real Academia.



los estudios al natural; este era el último escalafón del sistema pedagógico seguido en la formación del dibujo. Surgirán así las "Academias" prácticas latentes y sugestivas en las que el movimiento y la incorporación de varios modelos, complican la experiencia, que además goza de la diversidad que proporciona la captación bajo innumerables puntos de vista, según el ángulo elegido para ejecutar dicha recreación.

Como ya he indicado, Antonio González Ruiz, consciente de su responsabilidad pedagógica, facturó dibujos de corte académico<sup>11</sup>, penosamente son escasos los conservados, aunque todos ellos manifiestan la impronta de este artista navarro.

Siguiendo las pautas de la enseñanza de la Academia, comenzaremos por acercarnos a la efímera representación que tenemos de sus "Principios", una será "Cabeza femenina"<sup>12</sup>, perfil configurado por la rotundidad de la línea que perfila el contorno, apenas suavizado por el sombreado y el trazo curvo, contribuyendo esta fusión de tensiones a potenciar la expresividad de este rostro anhelante; y el estudio correcto y pormenorizado de "Pie masculino"<sup>13</sup>, en el que el pintor busca fundamentalmente realizar un ejercicio de dificultad.

Si exigua es la representación de ejercicios, similar es la de los "modelos blancos", ejecuciones severas de los yesos modelados, en las que el pintor rebusca en su interés por buscar la dificultad, eligiendo ángulos forzados, dotados de una clásica tensión pero siempre plasmados con el crisol de una cierta melancolía<sup>14</sup>.

Sin duda el bloque más atractivo lo constituye el de las "Academias". Un total de diecinueve trabajos, producidos a lo largo de su vasta trayectoria docente, que se conservan en el Museo del Prado y en la Real Academia de San Fernando. Utiliza la alternancia técnica de la sanguina y el lápiz negro reforzado generalmente con el uso del clarión sobre papel verjurado de distintas tonalidades. La totalidad de estos dibujos son en su esencia, obras totalmente terminadas, en las que el trazo firme de los contornos es una constante, suavizándose el tratamiento con la aplicación del sombreado que modela las formas.

Prefiere generalmente el estudio y la recreación de la figura humana aislada, aunque no rehusa penetrar en la complejidad y diversidad de facetas que ofrece la anatomía en el juego de tensiones de dos cuerpos relacionados. Estas "Academias" severas en cuanto al tratamiento de la anatomía, presentan en su concepto la fusión que preside toda la obra de González Ruiz, aunando

11. Son abundantes en el siglo XVIII los tratados de dibujos que circularán por las esferas artísticas llegando a traspasar el marco de nuestras fronteras, como el que ofrece Don José López Enguñados en "Cartilla de Principios del dibujo", publicada en Madrid por la Imprenta Real en 1797.

12. Real Academia de San Fernando. N° de inventario 1.395/P. 37 x 27 mm. Sanguina sobre papel claro agarbanzado.

13. Real Academia de San Fernando. N° de inventario 1.399/P. 37 x 27 mm. Sanguina sobre papel agarbanzado claro.

14. Real Academia de San Fernando. "Rostro". N° de inventario 1396/P. 31 x 22 mm. Lápiz sobre papel agarbanzado claro.

el acabado clásico con el impulso que soterradamente convulsiona a las figuras, ya sea dado mediante apasionadas posiciones o por detalles secundarios como la construcción del cabello, ojos y rostros en general. Estos rostros anhelantes, se configuran con un distanciamiento obvio con respecto al modelo, son rostros lejanos, remotos, que retoman el esquema clásico, más emparentados con la imagen plástica pétrea que, con la fiel reproducción carnal o humana.

Si genuina es su plasmación y concepción de la figura, determinada por la rigidez del respeto a las proporciones, característico es así mismo, su tratamiento de las sombras y la proyección de las mismas, así como la reducción de los elementos anecdóticos que centran el interés en la figura estudiada; y la combinación del rayado, simultaneando de forma propicia el paralelo de distinta longitud con el entrecruzado, consecuencia de lo cual es el suave y firme modelado del cuerpo en su integridad.

Formalmente quisiera destacar por su elevado nivel, el bloque de 1744 conservado en el Museo del Prado<sup>15</sup>. En ellos brilla la seguridad y la corrección de proporciones. No podemos decir lo mismo del bloque de "Academias" que se conservan en la Real Academia de San Fernando<sup>16</sup>, cronológicamente posteriores, siete de ellos son ejecutados en 1753, constando así mismo en otros dos la datación que los fija en 1771. Nota común de ambos grupos es un cierto y progresivo achaparramiento de las figuras: estas ganan en dramatismo pero se alejan ostentosamente del equilibrio y elegancia del primer bloque estudiado. Los errores de proporción se van evidenciando, sobre todo en elementos concretos como la tan comentada exageración del tamaño de las manos, en las que siempre se patentiza un esfuerzo por captar la tensión contenida y la dificultad. La referencia ambiental es siempre mínima, apenas se insinúa un elemento ubicador, que generalmente le sirve para resolver la posición elegida de la anatomía que reproduce. Escorzos acentuados, dramáticas aunque contenidas escenas, melancólicas reflexiones, todo es plasmado bajo el prisma del sereno equilibrio. Son por tanto recreaciones correctas, desigualmente resueltas, pero en los que de vez en cuando brilla cierta genialidad.

## ESTUDIOS

Numeroso y variado es el grupo de estudios que se conservan del pintor. Todos ellos son preludio de posteriores trabajos, de ahí que el grado de *acabado* sea muy desigual. Los motivos son así mismo diversos, y abarcan desde el estudio parcial de rostros, manos, telas, casco o corazas, hasta la representación de trajes y personajes, módulos estos en los que alcanza cotas de elevada calidad. Reiterativo en las técnicas empleadas, hace uso ponderado del lápiz

15. "Academia". N<sup>o</sup> de inventario F.A. 407. 552 x 365. Sanguina, papel amarillo verjurado. "Academia". N<sup>o</sup> de inventario F.A. 405. 510 x 380. Sanguina y clarión. Papel oscuro verjurado.

16. "Desnudo masculino". N<sup>o</sup> de inventario 1421/P. 52 x 47. Lápiz y clarión. Papel pardo claro. "Desnudo masculino de espaldas". N<sup>o</sup> de inventario 1416/P. Año de 1771. 58 x 44. Lápiz y clarión. Papel agarbanzado.

negro, arropado por las continuas referencias, del lápiz blanco aplicado sobre papel verjurado grisáceo, verde o amarillento. Resultado de esta mixtura son trabajos vibrantes de indudable calidad y finos matices. En ocasiones sustituye el lápiz negro por la sanguina, siendo el resultado semejante ya que, el tratamiento es el mismo.

En estos trabajos se puede hacer una lectura en base a la complejidad del elemento representado, lo que nos lleva en primer lugar a tratar aquellos dibujos parciales, determinados por el interés de llegar a la cota de perfección precisa para su posterior representación. En cada recreación, González Ruiz analiza con detenimiento e individualidad el motivo, en un ejercicio consumado de acercamiento y captación de lo representado.

Reiterativo en sus estudios de manos, parece que el artista antes de enfrentarse directamente con los diferentes elementos compositivos, tuviese que pasar la prueba de fuego, superando la traba del estudio parcial de la extremidad conflictiva. Tanteos, bocetos, abundantes manos masculinas y femeninas, siempre vistas bajo el prisma de la dificultad y la premeditada complicación, aparecen en los distintos pliegos. Algunos se dejan identificar<sup>17</sup>, como el brazo femenino cuyos dedos sostienen un papel, brazo delimitado por el extremo de una manga de encajes rizados, detalle este finamente percibido gracias a la sutil alianza de los trazos curvos y ondulantes apliques negros en gradación con blancos<sup>18</sup>. Otros hasta ahora anónimos, como el estudio de "Mano sosteniendo una pluma"<sup>19</sup>, son reveladores del oficio de este artista, que con su trazo preciso obtiene las formas sin titubeos, corporeizando a base de trazos paralelos más o menos próximos, cargando el trazo negro allí donde conviene, suavizando el modelado con los apliques de clarión, todo un alarde de saber hacer, sacando el máximo partido a este reducido número de componentes formales.

Característicos son los querubines que González Ruiz recrea. Estos recogen la herencia de la escuela madrileña y a ella fusiona el particular modo de mostrar la ensoñación y la placidez que este artista refleja en otras figuras.

Los tres dibujos conservados en el Museo del Prado, presentan las mismas características de estilo y técnica ya argumentadas. En el primero de ellos<sup>20</sup> "Dos cabezas de querubines", nuevamente hace uso del lápiz negro, con el que siluetea ligeramente los rostros, para de forma rápida aplicar el rayado desigual en cuanto a largura e intensidad, ofreciendo una certera gama de grisados y degradados a los que fusiona reiterativamente el aplique de clarión. Más somero en su concepción es el dibujo de "Cabeza de niño"<sup>21</sup>. El artista centra toda su atención en la cabeza insinuando apenas la iniciación del torso. Nuevamente la línea del contorno adquiere prioridad, sin embargo, es-

17. Museo del Prado. "Brazo femenino". N° inventario 2163. 205 x 290. Lápiz negro y clarión. Papel verdoso.

18. Dicho brazo parece estudio pormenorizado de la figura titulada "Dama sentada". N° inventario 870. 272 x 202. Lápiz negro y clarión. Papel verde verjurado.

19- Museo del Prado. N° inventario F.D. 1627. Lápiz y clarión. Papel gris verdoso.

20. Museo del Prado. N° inventario F.D. 2702. 208 x 288. Lápiz negro y clarión. Papel gris verdoso verjurado.

21. Museo del Prado. N° inventario F.D. 2486. 210 x 173. Lápiz negro. Papel verjurado grisáceo.

ta se yuxtapone sin contrariedad a los toques cortos y multiformes que configuran las sombras y el volumen. Como apunta Pérez Sánchez<sup>22</sup> parece corresponderse con el geniecillo que porta el retrato del Marqués de Villanas en el cuadro alegórico de la Junta Preparatoria de la Academia de San Fernando, pintado por González Ruiz en 1746. Correspondencia cabría hacer, así mismo entre el tercer dibujo de este bloque<sup>23</sup> con la pareja de querubines que asoman en el lado izquierdo de la gloria que rodea a la representación de la "Inmaculada", propiedad del Museo de Navarra.

Poco aportan los dibujos de síntesis, en los que se ejercita en el estudio de las telas (sus plegados, volumen y el juego de sombras) u otros elementos como armaduras, que en su mayoría son estudios parciales de composiciones más complejas. Es el caso de "Estudio de armadura"<sup>24</sup> que como afirma Pérez Sánchez, es un estudio para el guerrero que alza la espada en la parte central derecha del lienzo de "Santiago matamoros" de Uclés (1739). Son varios los dibujos preparatorios parciales que aluden a diversos aspectos del monumental y ambicioso cuadro de Uclés, estos no sólo hacen referencia a elementos inanimados, pues se constatan varios dibujos de figuras dotados de fuerte personalidad, en los que ciertas constantes de González Ruiz están manifiestas, tanto características formales (como el ponderado estudio anatómico, en el que auna siempre buscando un equilibrio inestable, la expresión y la tensión espiritual con el clasicismo formal), como aspectos técnicos que son así mismo reiterativos, (como el juego de efectos que produce la utilización del papel colorado con la alternancia del carbón y el tono blanco del clarión), lo que complementa con un estereotipo del rostro abstraído, ideal y lejano, subyugado por un impulso espiritual interno que sacude visceralmente a toda la figura. Es el caso de "Joven semidesnudo con un asta"<sup>25</sup> o "Cabeza de Moro"<sup>26</sup>, cuya actitud rememora al "Mercurio", copia de Rafael hecho por Pietro Fchetti, propiedad del Museo del Prado.

El dibujo es la base del arte de González Ruiz, de ahí que la preparación de sus obras pictóricas se haga a través del mismo. Si hemos hecho un repaso por esos estudios parciales, que buscan el adiestramiento personal y por tanto el grado de perfección preciso para cada uno de los elementos que componen la obra, vamos ahora a realizar el análisis de otro bloque interesante, aquel que tiene por protagonista la figura. En su mayoría corresponden estos dibujos a personajes que forman parte del entramado que configura cada uno de los cartones para tapices hechos para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. El carácter popular de los personajes, las posiciones anecdóticas, en actitud que insinúan un inminente cambio, donde el artista sugiere de forma clara y precisa el paso del tiempo y con ello la fugacidad de la vida, o el dinamismo implícito de las líneas, con fuertes claroscuros, que trascienden los

22. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. Museo del Prado. "Catálogo de dibujos III. Dibujos españoles del siglo VXIII. C-Z". Madrid 1977.

23. Museo del Prado. N<sup>o</sup> inventario F.D. 2674. 208 x 288. "Dos cabezas de querubines". Lápiz negro y clarión. Papel gris verdoso verjurado.

24. Museo del Prado. N<sup>o</sup> inventario F.D. 2164. 280 x 205. Lápiz negro y clarión. Papel gris verdoso.

25. Museo del Prado. N<sup>o</sup> inventario F.D. 2287. 440 x 365. Lápiz negro y clarión. Papel grisáceo.

26. Álbum de Vicente Camarón. 299 x 263. Lápiz negro. Papel agarbanzado.

propios límites de las formas corpóreas para extenderse por el resto del espacio, con lo que la sugerencia aérea y espacial queda perfectamente resuelta, son características comunes a todos estos dibujos. A ello cabe unir, que González Ruiz no abandona en ningún momento el concepto de belleza formal de las figuras, a las que incluso sumerge en los parámetros de la idealización. Así lo vemos en figuras, como la que con el título "Figura femenina en pie" posee el gabinete de estampas del Museo del Prado<sup>27</sup>.

Los mismos matices acompañan a otros dibujos de este mismo grupo, en los que el artista insinuando ligeramente el rostro, se detiene con deleite en los trajes, ya sean femeninos o masculinos. En ellos y como certeramente afirma Pérez Sánchez<sup>28</sup> "Consigue una vibración y elegancia en la calidad de las telas, de modo enteramente francés". Nuevamente en ellos se constatan las mismas características estilísticas, haciendo el artista uso reiterado del lápiz negro reforzando el resultado de su aplicación, mediante toques precisos y matizados de clarión. Siempre en esa búsqueda de matices, tiene especial importancia el soporte elegido, papeles de diferentes tonalidades, recurso este bastante común entre sus coetáneos.

Este bloque especialmente interesante, deja ver una vez más la ambigüedad que caracteriza a González Ruiz; lejos de la pertinaz pulcritud y acabado que rige las creaciones de Mengs, nuestro artista prefiere centrar su interés en el estudio detallado tanto de la aptitud elegida para el personaje (siempre sus poses gozan de una elegancia estudiada), concentrando todo su interés en la factura de la ropa que cubre dicha figura, modelando armónicamente los pliegues, calibrando los efectos de luz, contrastando este detenimiento con el ligerísimo apunte al que reduce ciertas partes no vestidas, generalmente rostros.

Estos estudios, en los que subyace la evidente huella del refinamiento francés, parecen en su mayoría preparaciones para futuros retratos. Es el caso del logradísimo "Caballero"<sup>29</sup>, figura masculina de cuerpo entero, frontal aunque ligeramente ladeado, vistiendo rica chupa y casaca, con espada al cinto. Firme y rotundo porte que se ve acentuado con la separación de los pies y la posición de las manos, la izquierda en el chaleco y la derecha apoyada en el bastón. Con un matizado uso de los recursos técnicos habituales, ha obtenido en esta ocasión una compleja captación de la totalidad, transcribiendo mediante el empleo graduado del lápiz, no sólo los matices formales, o las calidades táctiles y la riqueza del ornato, sino que avanzando en la complejidad, y gracias a la sabia amalgama de todos los elementos, ha sabido integrar a la figura en un espacio aéreo con la mínima referencia del sombreado paralelo gradual inferior. Todo un alarde de buen hacer, que en su sobriedad retoma la sabia herencia española.

Entroncando con esta, aunque nuevamente tamizado por su bagaje cultural, González Ruiz se enfrenta con los retratos propiamente dichos, ensayos

27. N° inventario F.D. 2609- 435 x 285. Lápiz negro y clarión. Papel gris verdoso.

28. "Historia del dibujo en España desde la Edad Media a Goya". Cuadernos Arte Cátedra. Madrid 1986.

29. Museo del Prado. N° inventario F.D. 1665. 440 x 255. Lápiz negro y clarión. Papel verdoso verjurado.

sugerentes en unos casos, definidores en otros, del resultado final resuelto técnicamente al óleo. Si en ellos, las composiciones bien articuladas siguen las líneas maestras dadas por los franceses Van Loo, Ranc, etc., deja entrever González Ruiz, el peso evidente que la sobria tradición local ha dejado en su espíritu académico. Este aunar influjos, lejos de provocar sórdidos resultados, define el evidente poder de asimilación y proyección de este fecundo artista.

Su habilidad retratística se hace manifiesta en estudios como los del retrato de "Don Ignacio de Hermosilla"<sup>30</sup> germen del retrato perteneciente a la Real Academia de San Fernando, del ilustre arquitecto y primer secretario de la referida Academia, elaborado en la década de 1760, que sin apenas variaciones perceptibles reproduce sobriamente las pautas dadas en el estudio preparatorio. Nuevamente encontramos en este como en otros bocetos, esa lograda mezcla técnica que juega con los efectos cromáticos y luminosos gracias al papel, de un suave tinte gris verdoso, y la aplicación ponderada del clarión como complemento del lápiz negro. El trazo seguro, aplicado con toques paralelos, nos deja patente la seguridad de construcción y calidad del estilo de quien forja formas con él. Lejos de los complementos escenográficos, reduce aquí al máximo los elementos anecdóticos, centrando en la figura y en sus atributos definidores, la atención y el interés. Ensalza por tanto al hombre, y con él, su trabajo intelectual, dotando al conjunto de una severidad que pretende ser, más que un matiz sugeridor, el rasgo que perfila el mensaje implícito del trabajo. En la misma línea, aunque anterior cronológicamente (1756) es el dibujo que retrata a "Don Rodrigo de Rojas y Contreras"<sup>31</sup>. En este caso, la obra sobre lienzo que hizo para Vitoria se diferencia sustancialmente del boceto a lápiz, ya que el primero reproduce la mano derecha sobre un libro abierto que reposa en una mesa que a su vez sostiene varios ejemplares; la figura potente y serena se sitúa frontal centrando la composición quedando arropado por un paisaje de lejanías, perfilado por recias columnas y ampulosos telajes, todo ello sostenido por ménsulas que fragmentan el texto alusivo. El segundo se limita a representar el personaje de tres cuartos, apoyando la mano derecha sobre un libro cerrado en posición vertical, sosteniendo con la izquierda un papel doblado, y toda ella se ve arropada en un óvalo.

Este estudio de retrato realizado con lápiz negro, constituye un magnífico ejemplo de calidad en su composición a pesar de la evidente simplicidad de medios. La elocuencia de la línea es patente, sobre todo en el rostro que cuenta con el interés de ensamblar la imagen fiel del modelo con la interpretación subjetiva del mismo.

De sus estudios para composiciones religiosas disponemos de una modesta pero interesante representación, un total de nueve dibujos todos ellos pertenecientes al Museo del Prado, de factura y motivos variados, aunque marcados por el mismo ímpetu que les otorga el sello característico propio y genuino de este artista, a pesar de que es manifiesto que ni los modelos ni las composiciones son innovadoras, ya que González Ruiz toma insistentemente fórmulas foráneas (en este caso la impronta italiana está latente, —algunas cabe-

30. Museo del Prado. N<sup>o</sup> inventario F.D. 1627. 321 x 246. Lápiz negro y clarión. Papel gris verdoso.

31. Museo del Prado. N<sup>o</sup> inventario F.D. 1611. 247 x 190. Lápiz negro. Papel amarillento verjurado.

zas de santos siempre realizadas a lápiz y tiza, buscando un tratamiento pictórico en la consecución de la calidades-); pero también lo está la natural huella local.

Cuando sus estudios tienen por objeto recrear alguna figura en modelos preparatorios para posteriores obras al óleo, utiliza el lápiz negro, haciendo gala de una grafía cuidada y certera. Así mediante suaves toques ágiles y seguros en su aplicación, va configurando el personaje y por ende tramando el engranaje de una composición en general sencilla y severa; el lápiz se detendrá e incidirá en algunos tramos de la silueta, forzando el tono allí donde se hace preciso intensificar el aplique, para obtener una sombra que posteriormente irá disminuyendo en fuerza, hasta hacerse casi imperceptible donde la luz intensifica su efecto. Para el modelado, como es una constante en su obra gráfica, utiliza el rayado paralelo en aquellas zonas donde desea intensificar el efecto del claroscuro, recurriendo a la tiza allí donde la intensidad luminosa se hace más evidente. Todas sus figuras religiosas gozan del equilibrio que otorga la serenidad interior, como se manifiesta en el "Obispo en pie"<sup>32</sup>. La figura de cuerpo entero, se presenta frontal con la cabeza vuelta hacia la izquierda, arguyendo con la mano derecha y con la izquierda sujetando la capa pluvial. Destaca el equilibrio de la figura cuya potente configuración la vincula sin titubeos al círculo de la escuela madrileña. Al mismo círculo cabría adscribir, dada la técnica empleada, el "Ecce Homo" del Museo del Prado<sup>33</sup> en el que elabora un modelo muy cercano a los de Palomino.

Hemos hecho un recorrido por el panorama de la producción dibujística de Antonio González Ruiz. Ha sido una aproximación horizontal, basada en unos parámetros temáticos, pero que a su vez contaban con un nexo común; técnicamente todos están realizados con "medios sólidos", de los que el artista hace uso reiterado, y con los que obtiene resultados de gran belleza y perfección formal.

No obstante, ha llegado hasta nosotros, un atractivo bloque que cuenta también con el componente de la unidad temática, y en el que destaca la utilización de una técnica gráfica totalmente diferente a la anterior, ya que este hace uso de los "medios líquidos", tanto la tinta como la aguada. Ambos procedimientos de profunda tradición, se prestan al logro de interesantes efectos, dados por el juego que se establece entre la utilización de la pluma, a veces sobre un ligero apunte previo hecho a lápiz que apenas se percibe; el complemento posterior de la aguada y el color de fondo del papel (en este caso como en el resto de su producción, González Ruiz muestra predilección por los papeles coloreados). En el empleo de esta técnica se nos muestra ágil y seguro, haciendo gala de una clara destreza y maestría en la ejecución. Nuevamente aflora el peso que la tradición local ejerce sobre su trabajo, vinculándose su estilo gráfico sin rodeos a la escuela madrileña (Palomino) influido por los napolitanos en el uso del trazo quebrado y discontinuo a la manera de Solimena, complementado con la aplicación de la aguada sepia que tan diestramente utilizaron Coello, Ximenez Donoso o el también italiano Giordano.

32. Museo del Prado. N° inventario F.D. 2166. 366 x 263. Lápiz negro y clarión. Papel verdoso verjurado.

33. Museo del Prado. N° inventario F.D. 2700. 272 x 203. Lápiz negro. Papel amarillento grisáceo verjurado.

Todo este apartado dibujístico se engloba bajo la temática de escenas infantiles, procedentes del Museo del Prado, álbum de Vicente Camarón y Biblioteca Nacional. De análogas características son los dibujos de los dos primeros focos aludidos, recreando todos ellos, escenas animadas de niños que danzan o juegan en bucólicos entornos ajardinados o arbolados. Los diversos personajes que integran la composición, se estudian individualizadamente tanto en sus actitudes como en la disposición y el movimiento, lo cual no impide que se establezca una estrecha relación entre ellos, mediante el cauce de la comunicación gestual (las miradas sirven de nexos, así como las apelaciones manuales, o el bolado de los incipientes paños).

La composición bien articulada en todos los casos, goza de la unidad precisa gracias a la feliz ordenación global; la existencia de un orden articulador se complementa con la acertada disposición de los elementos y la frontalidad del encuadre, a pesar de la reiteración del eje central que preside todas las recreaciones. Es el caso de "Bacanal infantil"<sup>34</sup>. En el marco de un jardín arbolado se desarrolla la escena infantil, donde cuatro niños juegan con una cabra. A la derecha otros dos beben de una fuente rematada por la figura de Baco recostado, al que corona otro niño. En el cielo revolotea un cupido. Con un trazo escueto, curvo y discontinuo, ha pergeñado González Ruiz esta composición con la base de una primera aplicación a lápiz apenas perceptible, sobre el que incide con la pluma de trazo fino que sirve para realzar el contorno de la figura con rayado firme y quebrado que interrumpe alternativamente quebrándolo sistemáticamente, buscando siempre la curva, resultado de lo cual es el efecto redondeado de las formas. El dibujo se complementa con la utilización para el modelado de la aguada sepia, aplicada sobre aquellas partes que requieren una mayor intensidad luminosa y que sólo adensará en puntos muy concretos.

En la línea de estos dibujos se sitúan los doce apuntes que se conservan en la Biblioteca Nacional<sup>35</sup>. Son una primera recreación de los motivos que fijará en 1752 en las viñetas que ilustraron las Actas de la Real Academia de San Fernando. Estos esbozos, fluidos y simplificados, tienen el encanto de la inmediatez, aquí como en ninguna otra expresión del pintor, podemos advertir la gran facilidad y destreza del creador, son una ventana abierta por la que podemos acercarnos a él cuando trabaja con el acicate de la seguridad y la espontaneidad, ya que en este caso, no está preocupado por el acabado ni subyugado por el temor de lo definitivo. Aquí buscará fórmulas, recreando libremente pensamientos, es en consecuencia espontáneo. Son por tanto significativos técnicamente y fruto de esa despreocupación es la utilización en calma de la alternancia, del lápiz y la pluma en los que siempre el trazo es ligero pero rotundo y la aplicación abreviada. Sorprende la facilidad que demuestra en la composición de las diferentes viñetas, aunque como ya he dicho, estas no son sino un primer apunte que posteriormente transformará, pues las representaciones no coinciden con las que Palomino estampará y quedarán fijadas en las Actas de la Academia.

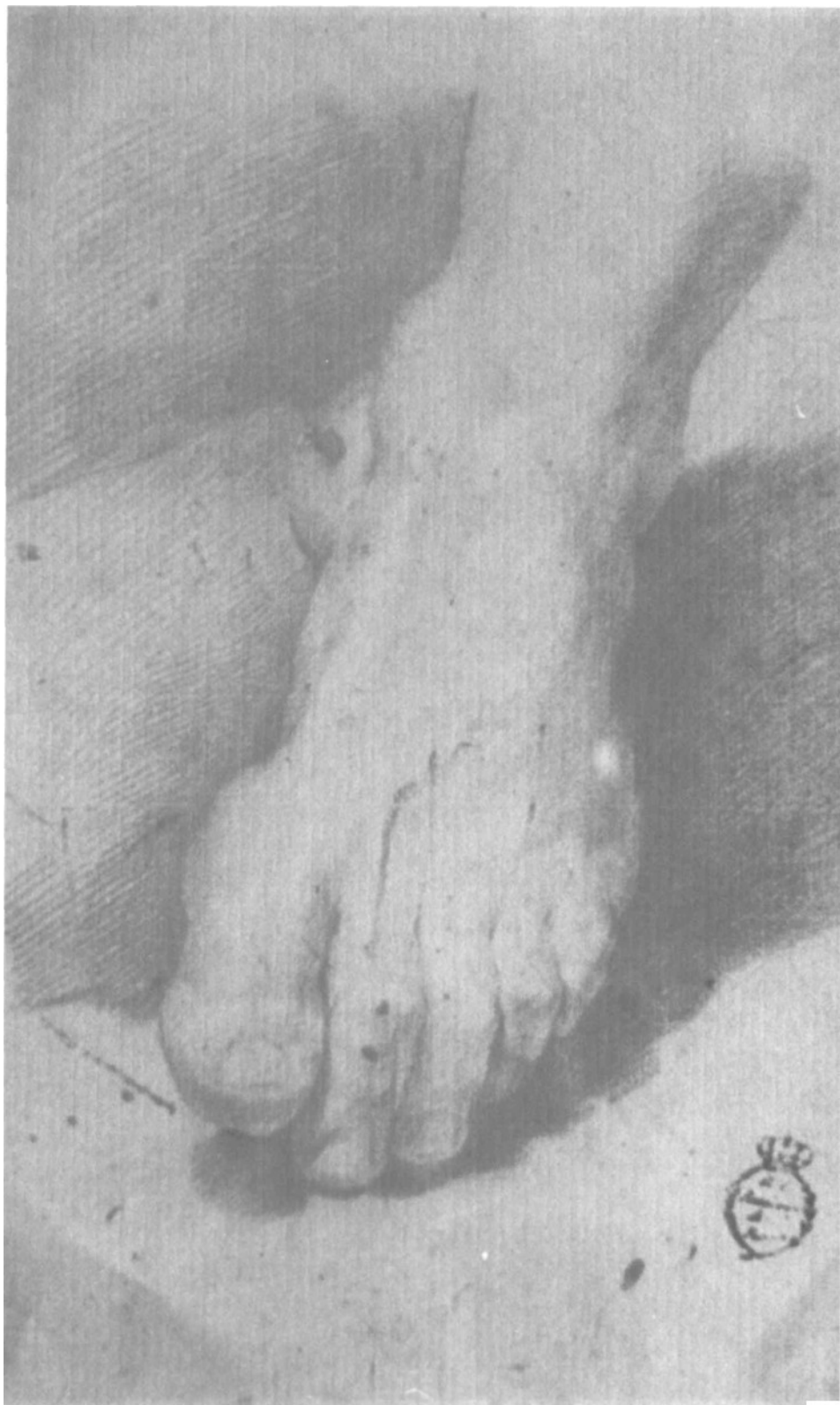
34. Museo del Prado. N<sup>o</sup> inventario F.A. 733. 160 x 260. Preparado a lápiz. Tinta a pluma y aguada sepia. Papel amarillento.

35. Biblioteca Nacional. N<sup>o</sup> inventario B. 1118. Cinco composiciones. Primera a lápiz y cuatro a pluma. 63 x 45 cada una. Colección Carderera.



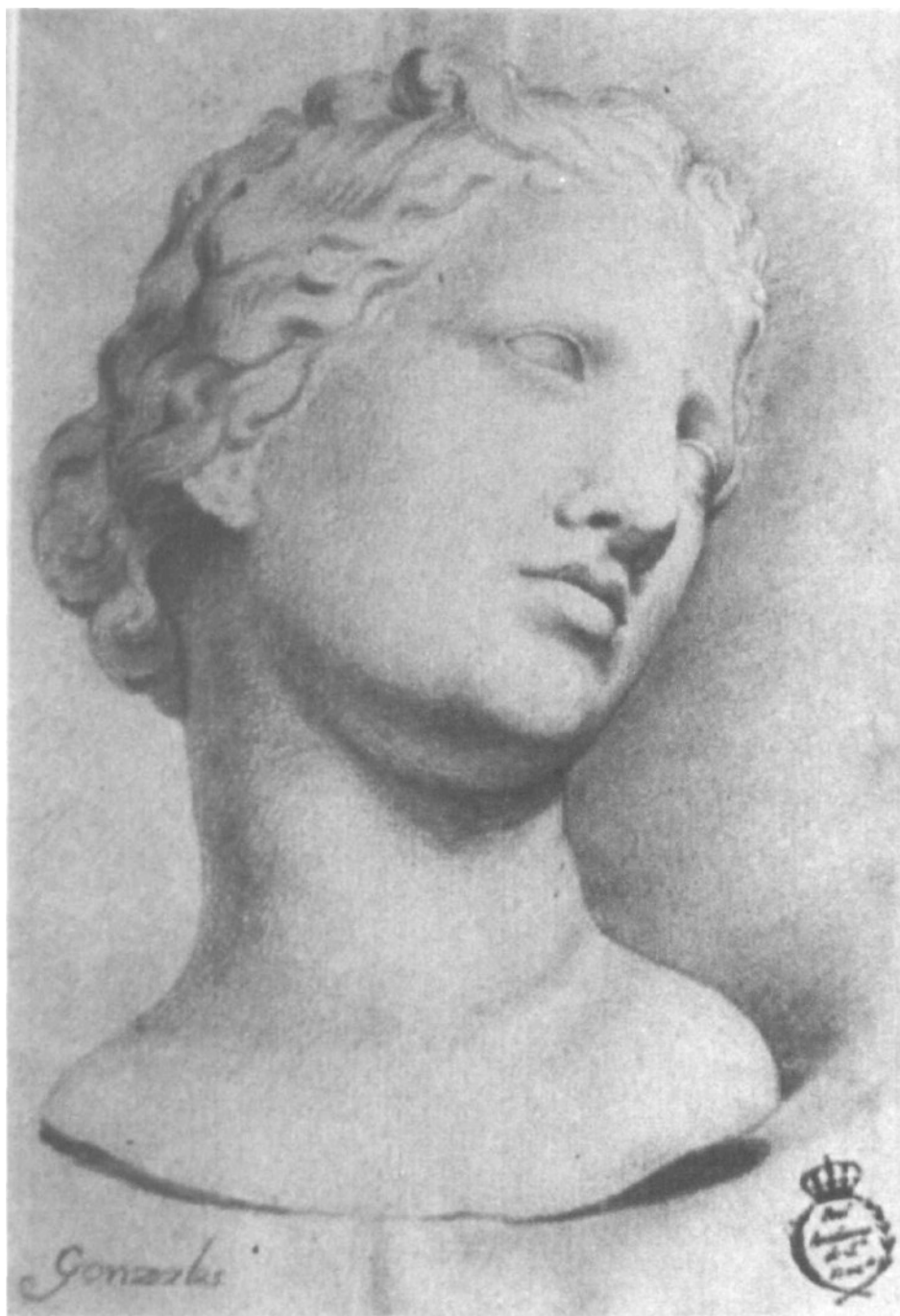


"Cabeza femenina". 37 x 27. Sanguina. Papel agarbanzado. Real Academia de San Fernando. 1395/p



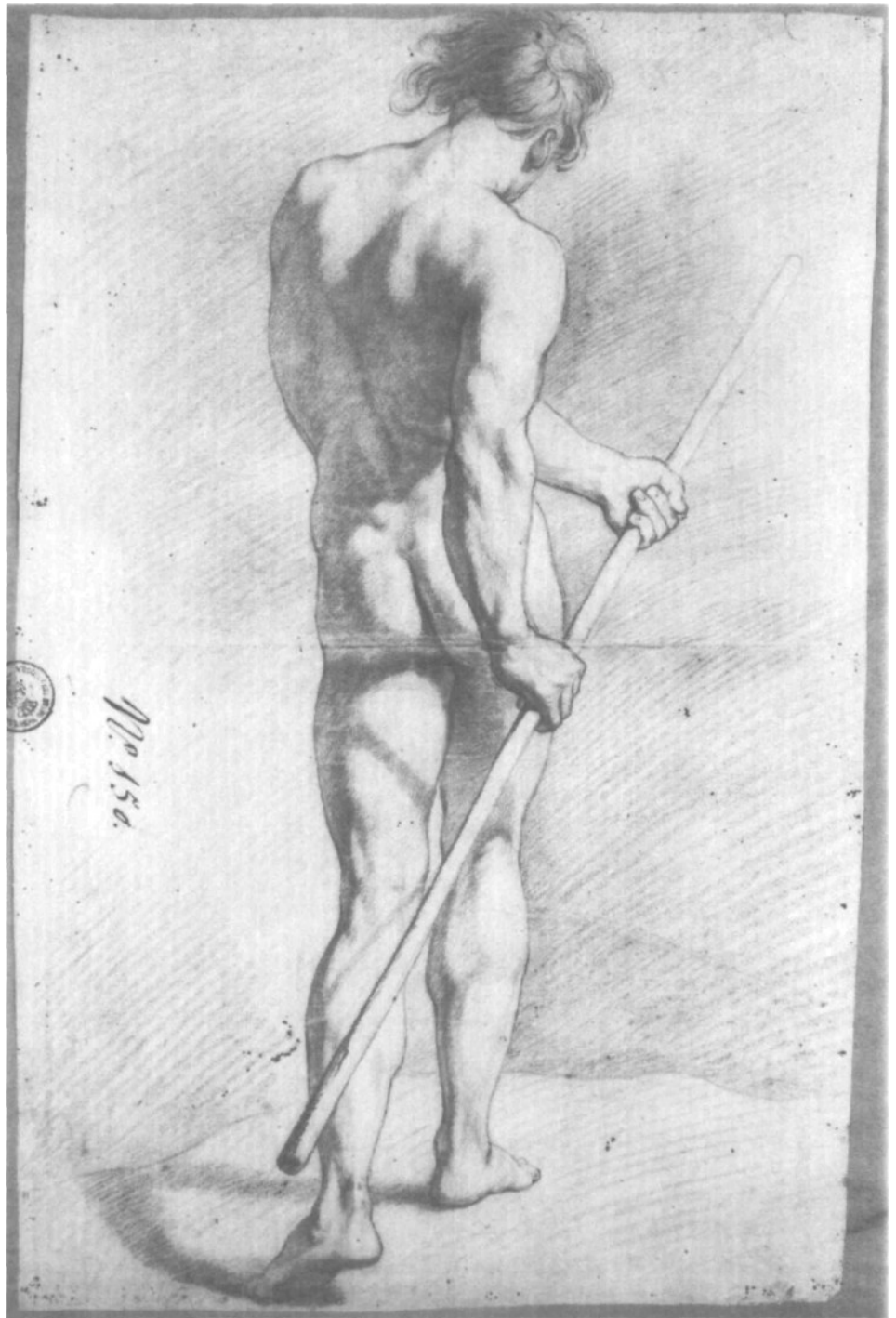
"Pie masculino" 37 x 27. Sanguina. Papel agarbanzado. Real Academia de San Fernando. P/1399

ANTONIO GONZÁLEZ RUIZ (1711-1788). INTRODUCCIÓN AL CONOCIMIENTO..



"Rostro" 31 x 22. Lápiz. Papel agarbanzado claro. Real Academia de San Fernando P/1396.

M<sup>o</sup> CAMINO PAREDES GIRALDO

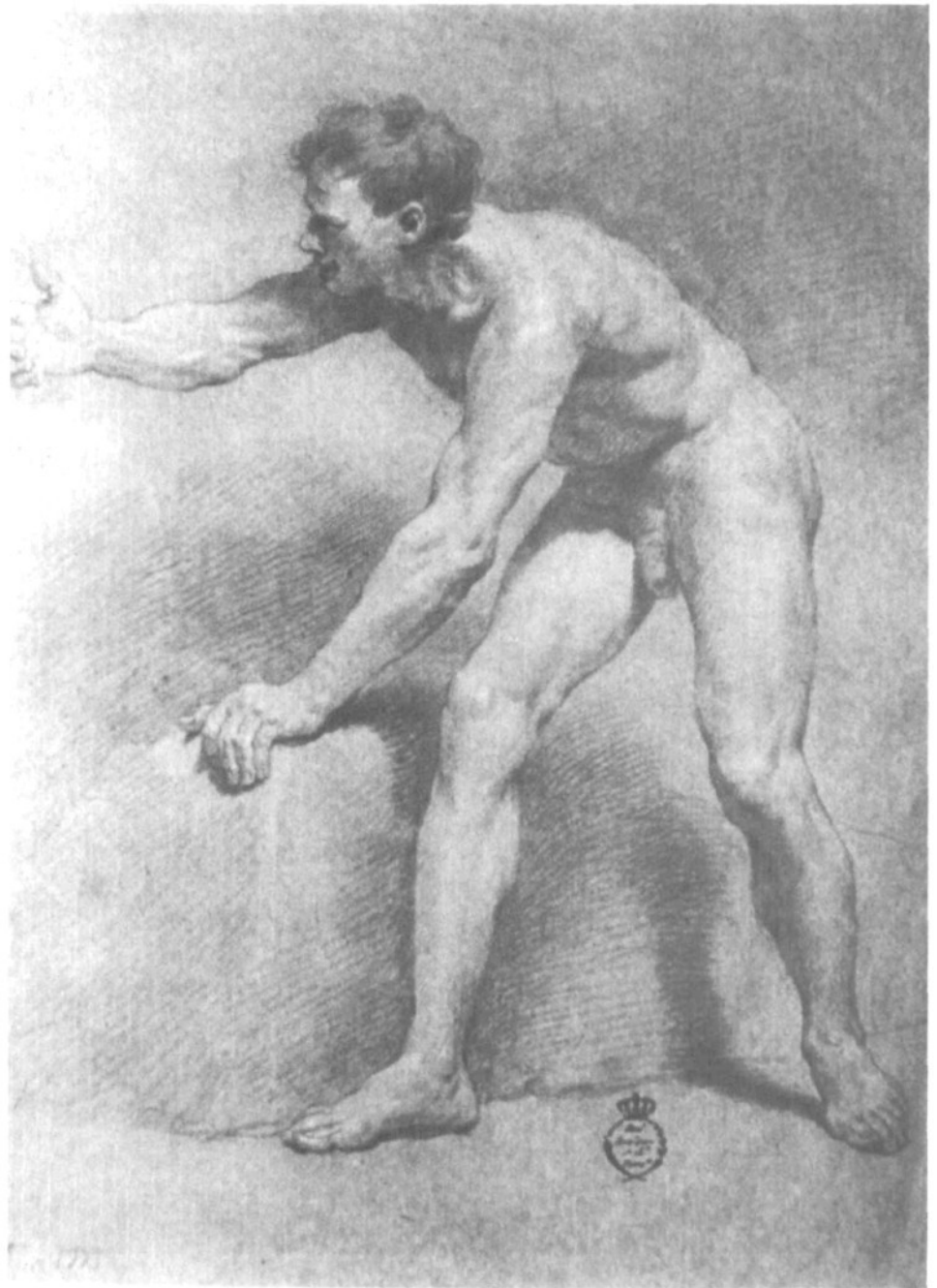


"Academia". Museo del Prado. Fa. 407. 1744. 552 x 365 Sanguina. Papel amarillento verjurado.

ANTONIO GONZÁLEZ RUIZ (1711-1788). INTRODUCCIÓN AL CONOCIMIENTO..



"Academia" Museo del Prado. Fa. 405. 1744. 510 x 380. Sanguina y clarión. Papel oscuro verjurado.



"Desnudo masculino" 1753- Real Academia de San Fernando P/1421. 52 x 47. Lápiz y clarión. Papel pardo claro.

ANTONIO GONZÁLEZ RUIZ (17 11-1788). INTRODUCCIÓN AL CONOCIMIENTO..



"Desnudo masculino de espaldas" 1771. Real Academia de San Fernando. P/1416. 58x44. Lápiz y clarión. Papel agarbanzado.



"Brazo femenino". Museo del Prado. 205 x 290. Lápiz negro y clarión. Papel verdoso.





"Dama sentada". Museo del Prado, FD. 870. 272 x 202. Lápiz negro y clarión. Papel verde verjurado.

M' CAMINO PAREDES GIRALDO



"Dos cabezas de querubines". 205 x 327. Museo del Prado. FD. 2702. Lápiz negro y clarión. Papel gris verdoso.



"Dos cabezas de querubines" 208 x 288. Museo del Prado. FD. 2674. Lápiz negro y clarión. Papel gris verjurado.



"Estudio de armadura". 280 x 205. Museo del Prado FD. 2164. Lápiz negro y clarión. Papel gris verdoso.

ANTONIO GONZÁLEZ RUIZ (1711-1788). INTRODUCCIÓN AL CONOCIMIENTO..



"Joven semidesnudo con un asta" 1739. 440 x 365. Museo del Prado, FD. 2287. Lápiz negro y clarión. Papel grisáceo.



"Figura femenina en pie", 435 x 285. Museo del Prado, FD. 2609. Lápiz negro y clarión. Papel gris verdoso.



"Caballero" 440 x 255. Museo del Prado, FD. 1655. Lápiz negro y clarión. Papel verdoso verjurado.



"Estudio para retrato de Ignacio de Hermsilla , 1760.: 321 x 246. Museo del Prado, FD. 1627. Lápiz negro y clarión. Papel gris verdoso.





"Estudio para un retrato de don Rodrigo de Rojas y Contreras". 1756. 247 x 190. Museo del Prado, FD. 1611. Lápiz negro. Papel amarillento verjurado.

M<sup>a</sup> CAMINO PAREDES GIRALDO



"Obispo en pie", 366 x 263. Museo del Prado, FD. 2166. Lápiz negro y clarión. Papel gris verdoso verjurado.

ANTONIO GONZÁLEZ RUIZ (1711-1788). INTRODUCCIÓN AL CONOCIMIENTO..



"Ecce Homo" 272 x 203. Museo del Prado, FD. 2700. Lápiz negro. Papel amarillento grisáceo verjurado.



"Bacanal infantil". 115 x 230. Museo del Prado, FA. 733. Preparado a lápiz. A pluma y aguada sepia. Papel amarillento verjurado.



"Cinco composiciones, una a lápiz y cuatro a pluma. 63 x 45 cada una. Colección Carderera. Biblioteca Nacional. B. 1118.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁGUEDA, Mercedes, "Dibujos de Mengs en el Museo del Prado". Boletín del Museo del Prado, t.I, núm. 2 (1980).
- AGULLO COBO, Mercedes, "Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII". Ayuntamiento Madrid, 1985.
- AINAUD DE LASARTE, Juan, "Grabado", *Ars Hispaniae*, XVIII, Madrid, 1958.
- ALCOLEA, Santiago, "La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vols. XIV y XV, años 1959-60-61-62.
- ÁLVAREZ TERÁN, María Concepción, "Archivo General de Simancas. Catálogo XXIX. Mapas, planos y dibujos (1503-1805)", Valladolid, 1980.
- ANDRÉS, Gregorio de, "Catálogo de la colección de dibujos de la Real Biblioteca de El Escorial". Anejo a A.E.A.A., 1968, núm.161.
- ÁNGULO ÍÑIGUEZ, Diego, "Dibujos españoles en el Museo de los Uffizi", A.E.A.A., 1928, págs. 45-55.
- "Cuarenta dibujos españoles". Academia de San Fernando, Madrid, 1966.
- ARFE Y VILLAFANE, Juan de, "De Varia commesuración para la Escultura y Arquitectura", Sevilla, 1585. Edición facsímil, Albatros ediciones, 1979.
- ARNÁEZ, Rocío, "Catálogo de dibujos españoles del siglo XVIII, A-B, Madrid, Museo del Prado, 1975.
- ARRESE, José Luis de, "Antonio González Ruiz", Madrid, 1973.
- BATICLE, Jeannine, "Le dessin en Espagne au XVII<sup>ème</sup> siècle", *L'Oeil*, núm. 81 (septiembre, 1961).
- "Venta de dibujos de la colección Ceán Bermúdez", A.E.A., 1962.
- "Dibujos españoles adquiridos por el Museo del Louvre", A.E.A., 1963-
- BEDAT, Claude, "L'Academie des Beaux-Arts de Madrid, 1744-1808", Toulouse, 1974.
- BONET CORREA, A., "Nuevas obras y noticias sobre Colonna", A.E.A., 1964.
- "Láminas de 'El Museo Pictórico y escala óptica' de Palomino", A.E.A., 1973.
- CARRETE PARRONDO, J. "Catálogo de la exposición 'Estampas. Cinco siglos de imagen impresa'", Madrid, 1981-1982.
- CEAN BERMÚDEZ, Juan A., "Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España", Madrid, 1800. Reedición facsímil, Madrid, 1965.
- ESPINOS, Adela, "Un inventario de dibujos conservado en la Academia de San Carlos de Valencia (1773-1821)", A.A.V., 1977.
- "Museo de Bellas Artes de Valencia. Catálogo de dibujos II" (siglo XVIII), Madrid, 1984.
- GALLEGO, Antonio, "Exposición antológica de la Calcografía Nacional", Madrid, Fundación Juan March, 1973.
- "Historia del grabado en España", Cátedra, 1979-
- HENARES CUELLAR, Ignacio, "La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII", Granada, 1977.
- LAFUENTE FERRARI, E. "Catálogo de exposición de dibujos de Antiguos Maestros Españoles (Siglos XVI al XIX)", Madrid, 1934.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., "Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo de dibujos", Madrid, 1967.
- "Catálogo de la colección de dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón", Madrid, 1969-
- "Museo del Prado. Catálogo de dibujos III. Dibujos Españoles Siglo XVIII. A-Z", Madrid, 1977.
- "Historia del dibujo en España de la Edad Media a Goya", Madrid, 1986.
- PAREDES GIRALDO, M<sup>a</sup> Camino. "Catálogo exposición Antonio González Ruiz (1711-1788)", Pamplona, 1990.
- URREA FERNÁNDEZ, Jesús. "Introducción a la pintura rococó en España", en la *Época* de Fernando VI. Oviedo, 1981.
- "Juan Bautista Peña y Pablo Pernicharo, pintores españoles del S. XVIII". *Revista de la Universidad Complutense*. Vol. XXII - N<sup>o</sup> 85. Madrid, 1973."