

Año LXXIX. urtea

271 - 2018

Mayo-agosto

Maiatza-abuztua



Príncipe de Viana

SEPARATA

Un cartón de Antonio
González Ruiz (1711-1788)
siguiendo modelos de
David Teniers II

Tomás SÁENZ DE HARO

Sumario / Aurkibidea

Príncipe de Viana

Año LXXIX · n.º 271 · mayo-agosto de 2018
LXXIX. urtea · 271. zk. · 2018ko maiatza-abuztua

ARTE

- Del Barroco al academicismo: la sacristía «nueva» de Larraga como ejemplo de transición
Igor Cacho Ugalde 397
-
- Un cartón de Antonio González Ruiz (1711-1788) siguiendo modelos de David Teniers II
Tomás Sáenz de Haro 423
-
- Ricardo Tejedor, dibujante y pintor
José M.^a Muruzábal del Solar 437
-
- Fotografía *amateur* navarra. La contribución de Jesús Martínez Gorraiz
Ricardo Gurbindo Gil 465
-

HISTORIA

- De *Oiasso* a *Huarcha*: testimonios sobre un puerto medieval en el Bidasoa
Iñigo Ruiz Arzalluz 505
-
- La frontera de Navarra durante el reinado de Carlos II.
La acción virreinal y el problema de la defensa
Antonio Espino López 527
-
- Asambleas y magistraturas en Tafalla a finales de la Edad Media (1423-1509)
Mikel Ursua Lizarbe 553
-
- El precio de la paz. Conflictos fronterizos entre Aragón y Navarra en tiempos de Fernando el Católico (1490-1512)
Jaime Elipe 573
-

Sumario / Aurkibidea

Etxarri Aranazko Klaberiako liburua: eliza fundazio zenbait, herriko sorrera-dokumentua eta hamarrenaren nondik norakoak Jose Luis Erdozia Mauleon	591
Un estudio sobre una familia carlista de Pamplona durante la Guerra Civil: los Cabañas Mecoleta Juan Cruz Alli Aranguren	633
El trazado del Camino de Santiago entre Puente la Reina y Logroño y la preservación del patrimonio histórico Fernando Vega López	695
 MÚSICA/MUSIKA	
La recepción de Miguel Echeveste Arrieta (1893-1962) como concertista de órgano Raúl del Toro Sola	715
 SOCIOLINGÜÍSTICA/SOZIOLINGUISTIKA	
Nuevos consensos sociales plurales para el fomento de la lengua vasca en Navarra Xabier Erize Etxegarai	741
Currículums	779
Analytic Summary	783
Normas para la presentación de originales / Idazlanak aurkezteko arauak / Rules for the submission of originals	787

Un cartón de Antonio González Ruiz (1711-1788) siguiendo modelos de David Teniers II

Antonio González Ruizen (1711-1788) kartoi bat, David Teniers II.aren
ereduei jarraikiz

A tapestry sketch by Antonio González Ruiz (1711-1788) based on models
by David Teniers II

Tomás SÁENZ DE HARO
Doctor en Historia y licenciado en Historia del Arte
tateca69@yahoo.es

Recepción del original: 02/02/2018. Aceptación provisional: 06/03/2018. Aceptación definitiva: 23/05/2018.

RESUMEN

Este pequeño artículo tan solo pretende dar a conocer un cartón para tapiz realizado por Antonio González Ruiz entre 1756 y 1779, así como contextualizarlo dentro de la producción de dicho artista y la pintura española del siglo XVIII, en especial la que, destinada a la Real Fábrica de Tapices, se inspira en las escenas de género de David Teniers II, pintor flamenco del siglo anterior.

Palabras clave: Antonio González Ruiz; pintura española; siglo XVIII; cartones para tapices; David Teniers II.

LABURPENA

Artikulu txiki honen helburua da Antonio González Ruizek 1756 eta 1779 artean eginitako tapizerako kartoi bat ezagutaraztea, eta artista horren ekoizpenaren eta XVIII. mendeko Espainiako pinturaren testuinguruan kokatzea, bereziki Tapizen Errege Fabrikarako eginitako eta David Teniers II.aren (aurreko mendeko margolari flandestarra) genero eszenetan inspiratutako pinturaren testuinguruan.

Gako hitzak: Antonio González Ruiz; Espainiako pintura; XVIII. mendea; tapizetarako kartoiak; David Teniers II.a.

ABSTRACT

This short article simply aims to make known a tapestry cartoon made by Antonio González Ruiz between 1756 and 1779, and to contextualize it within the production by this artist and also within 18th C. Spanish painting, in particular the cartoons produced for the Royal Tapestry Factory and inspired by the genre scenes of the 17th century Flemish painter David Teniers II.

Keywords: Antonio González Ruiz; Spanish painting; 18th century; David Teniers II.

1. VIDA, OBRA Y ESTILO DE ANTONIO GONZÁLEZ RUIZ. 2. DAVID TENIERS II Y LA REAL FÁBRICA DE TAPICES DE SANTA BÁRBARA. 3. ANCIANO MENDIGO EN UN CAMINO DE ANTONIO GONZÁLEZ RUIZ. 4. CONCLUSIONES. 5. LISTA DE REFERENCIAS.

A raíz de la salida al mercado del arte del inédito cartón para tapiz *Anciano mendigo en un camino* del pintor navarro Antonio González Ruiz, nos proponemos estudiar esta obra como un eslabón más de la producción de este artista y en la influencia de las composiciones de David Teniers II sobre la pintura española del siglo XVIII. Para ello resulta indispensable consultar las investigaciones sobre este pintor de J. L. Arrese y M.^a C. Paredes Giraldo, los estudios de cartones para tapices por parte de Jutta Held y C. Herrero Carretero, así como las clásicas obras de N. Ayala Mallory y M. Díaz Padrón acerca de los maestros flamencos del siglo XVII.

1. VIDA, OBRA Y ESTILO DE ANTONIO GONZÁLEZ RUIZ

Hijo del modesto pintor Manuel González Crespo y de su segunda esposa, Isabel Ruiz, nace el 21 de julio de 1711 en Corella (Navarra). Se inicia en la pintura de la mano de su padre, sus hermanos mayores –Manuel, Matías y Mateo– y su tío Francisco Crespo, todos ellos artistas locales vinculados al foco barroco aragonés. Como muestra una precoz y notable maestría, a los quince años, huérfano de padre y madre, es enviado por sus hermanos a Madrid, donde entra en el taller de Michel-Ange Houasse hasta la muerte de este maestro en 1730. Continúa su formación en Francia e Italia, donde conoce obras de Natoire –discípulo de Boucher– y Maratta, así como adquiere el academicismo que impregna toda su obra (Fernández Bastos, 2001, pp. 285 y ss.)¹.

1 En la Academia de París obtiene dos premios en 1734; de este momento es su dibujo a la sanguina *Les preices de l'amour propre*, donde la influencia de Boucher es evidente (Arrese, 1973, pp. 24-25).

Al regresar a Madrid, su esposa Antonia Palomino y Oropesa –hija del grabador real Juan Bernabé Palomino– y el escultor Giovanni Domenico Olivieri le abren el camino de la corte, donde Felipe V, siguiendo el modelo francés, pretende crear academias para encauzar una producción artística protegida al servicio de la Ilustración oficial (Alfonso & Martínez, 2005, p. 120 y s.). Desempeña el cargo de pintor real y en 1744 es elegido uno de los seis profesores que forman la Junta Preparatoria de Real Academia de Bellas Artes, dirigiendo la sección de pintura junto con Louis Michel Van Loo. Inmortaliza esta institución mediante su *Alegoría de la fundación de la Academia* en 1746 y, ocho años después, la definitiva fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con el *Fernando VI como protector de las Artes y las Ciencias* (Arrese, 1973, pp. 30, 44 y ss.). Nombrado pintor de cámara el 11 de agosto 1756, inicia, junto con Andrés de la Calleja, la confección de un abundante número de cartones con escenas populares tomadas de grabados de Teniers para la Real Fábrica de Santa Bárbara, cuyos tapices se destinan a la ornamentación de los palacios reales de El Escorial y El Pardo.

En premio a sus servicios, la Academia le concede un certificado honorífico y una medalla de oro en 1760, pero, al año siguiente, la llegada de Antonio Rafael Mengs –primer pintor de cámara y director honorario de la sección de pintura desde 1763– supone el inicio de su declive en la corte². Su elección como director de dicha institución en el trienio 1769-1771 o sus nombramientos como miembro de la Real Academia de San Carlos de Valencia en 1768 y de la Academia Imperial de San Petersburgo en 1771 debemos entenderlos como un reconocimiento de su labor docente y dentro de una corriente castiza de rechazo al cosmopolitismo borbónico –del que Mengs es figura señera– y no en función de su relevancia dentro de los círculos artísticos cortesanos³. Más bien al contrario, ante su marginación respecto de las iniciativas regias, se refugia en los cartones para tapices –en 1768 está copiando cuadros de Teniers para El Escorial y entre 1776 y 1780 para El Pardo–, su tarea académica –*Retrato del secretario general Don Ignacio de Hermosilla*, su *Autorretrato* con la citada medalla de la Academia, la *Judit con la cabeza de Holofernes*– o encargos de menor enjundia –el *San Prudencio* encargado por las Juntas Generales de Álava, *Calvario* en el Retablo Mayor de la capilla de la Universidad de Salamanca, la *Reina Angelorum* en la iglesia de la Merced en Corella, la *Inmaculada Concepción* para la iglesia de San Ginés en Madrid–. Consecuencia de todo ello son las estrecheces económicas vividas durante sus últimos años⁴; así, a su muerte en Madrid el 11 de abril de 1788 y posterior entierro en la parroquia de San Andrés, su viuda queda en tal situación de penuria que el rey Carlos III le concede una pensión de cuatro mil reales anuales.

2 De ahí el oficio real de 14 de mayo de 1762: «Ha resuelto el Rey que al Pintor de Cámara D. Antonio González Ruiz no se le encargue en adelante ninguna obra que hubiere de hacer» (Arrese, 1973, p. 76).

3 Este complicado equilibrio entre lo nacional y lo francés da lugar a estallidos dentro del despertar de una conciencia nacional en 1776 con el motín de Esquilache, veinte años más tarde el intento de destituir a los Vandergoten y la definitiva ruptura en 1808 (Tomlinson, 1993, p. 21).

4 Pide ayuda en 1768, pues solo recibe su sueldo de doce mil reales y los gastos que le acarrea la elaboración de cartones no le permite mantener a su «crecida familia»; en 1773, con dicho sueldo es el peor pagado de los pintores de Cámara; y en 1779 solicita al monarca un auxilio para la educación y mantenimiento de sus hijos, alegando que las cinco hijas de Mengs reciben 4000 reales de dote cada una (Arrese, 1973, pp. 77 y ss).

Acertadamente, Arrese lo considera más un «pintor de influencias» que un artista con un estilo claramente definido. Su origen y formación inicial le vinculan al barroco naturalista de pintores locales como Berdusán, mientras que luego entra en contacto con el fino colorismo de Houasse, la delicadeza y el refinamiento de Natoire, el clasicismo romano y napolitano y el academicismo tomado de los pintores franceses que conoce en su viaje por Europa y en la corte. Sus grandes composiciones religiosas conservan la tradición barroca de escorzos, juegos de diagonales y luces –*Santiago en la batalla de Clavijo*– y las escenas populares de niños de sus cartones para tapices siguen los referentes flamencos. Sin embargo, se impone un academicismo basado en un cuidado dibujo –recordemos sus academias o dibujos para la enseñanza y su labor como profesor de Principios⁵– y un correcto colorido; de ahí que el marqués de Lozoya lo califique como «el más clasicista y académico de los pintores españoles del siglo XVIII». No obstante, su corrección y búsqueda de una belleza ideal devienen en frialdad convencional y ausencia de vitalidad.

A partir de este sustrato clasicista, inicia una frustrante carrera por adaptarse a los estilos de las distintas estrellas de la pintura que, desde el extranjero, arriban a la corte madrileña. Así, imita las aparatosas composiciones y el color brillante de Van Loo, la luz pálida y suave colorido de Giaquinto y, más tarde, el estilo rococó de Tiépolo, pero manteniendo la rigidez del dibujo y la frialdad de la expresión, tal y como se puede observar en la monumental y escultórica *Inmaculada* de San Ginés. Esta ambigüedad de estilo le impide conectar con el pulcro neoclasicismo de Mengs (Paredes, 1992, p. 311). Además de esta falta de expresión y naturalidad, en su obra hay que situar los estudios compositivos donde prima una búsqueda casi obsesiva del equilibrio a costa de la expresividad y verosimilitud. Aunque mejora en sus composiciones, la rígida simetría y un estricto equilibrio no rompen el aislamiento de las figuras –*Fernando VI como protector de las Artes y las Ciencias*–. Solo presenta un estilo más libre y veraz con una mayor armonía entre colorido y dibujo en sus retratos sobre fondo neutro, donde no son precisos complicados cálculos compositivos. Especialmente los de *Juan Bernabé Palomino* y *D.^a Teresa Antonia Álvarez de Abreu y Bertodano*, que destacan por su austeridad, magnífico estudio de calidades y suave contraste de luces en la más pura tradición de la retratística barroca hispana, así como una naturalidad ausente de la mayor parte de su producción (Arrese, 1973, p. 39; Lafuente, 1987, p. 389; Jover, 2011).

2. DAVID TENIERS II Y LA REAL FÁBRICA DE TAPICES DE SANTA BÁRBARA

David Teniers II o el Joven (Amberes, 1610-Bruselas, 1690), gracias a su perfección en el dibujo y la composición, es maestro titular de los tapiceros de Bruselas y se encuentra estrechamente ligado a la corporación de altoliceros y elabora patrones para maestros tapiceros como Jan Leyniers, Jan Franz van den Hecke o Bernard Peemans. Sigue la temática popular de Adriaen Brouwer, pero suavizando la cruda visión de los

5 Heredero de las premisas exigidas por Palomino, Coello o Ximénez Donoso, sabe asimilar de forma conveniente recursos y técnicas aprendidos en Francia e Italia (Paredes, 1992, pp. 303 y s).



Figura 1. *Anciano mendigo en un camino* (1756-1779). Óleo sobre lienzo. 95,7 x 42 cm. Colección particular. Fotografía del autor.

Figura 2. Tapiz *Anciano mendigo en un camino*. Inventario General de Tapices de Patrimonio Nacional (1949), n.º 24 Patrimonio Nacional (290 x 50 cm) y n.º 34 Catedral de Santiago (281 x 40 cm). Fotografía del autor a partir de Held, J. (1971). *Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas*. Berlín: Mann Verlag, p. 67.



hombres y de sus flaquezas; por tanto, sus personajes cuentan con un carácter más amable, mayor decoro y mejor vestimenta, pero con menor expresión, carácter y vitalidad. A pesar de su virtuosismo técnico, su repertorio de gestos y expresiones es bastante limitado y nunca se enriquece, más bien al contrario sus figuras pierden flexibilidad y carácter con los años, cayendo en la repetición de tipos y ademanes (Herrero, 1992, pp. 91-98; 1993, p. 78; Ayala, 1995, pp. 274 y ss.).

Felipe V crea la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara bajo la dirección de Jacobo van der Gotten en 1720 para compensar la pérdida de los talleres flamencos después del Tratado de Utrecht. Sus diseños iniciales continúan con las escenas de género de Teniers y militares y de cacerías de Wouwermans, fuertemente arraigadas entre los tejedores de Bruselas y muy del gusto de la reina Isabel de Farnesio y su hijo Carlos III, en especial para aquellos ambientes menos formales de El Escorial y El Pardo. No obstante, este abuso de los modelos de Teniers –que llega a agotar las estampas de referencia– es fuertemente criticado por los clasicistas ilustrados. Finalmente, en 1777 se sitúa al frente de la Real Fábrica de Tapices Francesco Sabatini, quien desprecia el bajo realismo pictórico de estos asuntos jocosos y campestres y acaba con la hegemonía flamenca al dar paso a Francisco Bayeu con sus ambientaciones castellanas y urbanas de gusto clasicista (Tomlinson, 1993, p. 21)⁶. Esta es una de las razones del escaso interés que despiertan los cartones de González Ruiz en el ámbito cortesano; de ahí que muchos de ellos se donen al cardenal Lorenzana y, entre junio de 1776 y abril de 1780, de los veintitrés cartones que entrega, solo cobra por trece unos 6.381 reales –490 por cuadro–, mucho menos que sus compañeros, y se le devuelven dos para pintarlos de nuevo (Arrese, 1973, pp. 77 y ss., 128 y s.).

3. ANCIANO MENDIGO EN UN CAMINO DE ANTONIO GONZÁLEZ RUIZ

Este óleo sobre lienzo de 95,7 x 42 cm sería uno de los cartones para tapices que González Ruiz viene realizando desde 1756 para el cuarto de la reina, el gabinete-tocador, la pieza de comer, los dormitorios y la pieza de vestir del príncipe de El Escorial y la sala de conversación del rey en El Pardo. En concreto, se trata de uno de los cuarenta y siete que la Real Fábrica de Santa Bárbara envía al arzobispo de Toledo, el futuro cardenal Lorenzana, en virtud de la Real Orden del 26 de abril de 1779 para decoración de las fundaciones pías en una parte del alcázar de dicha ciudad. En el inventario de dicha donación, figura con el número 31 y es descrito como «Un hombre pidiendo limosna con el sombrero en la mano y el morral al lado». Ha sido adquirido como lote n.º 765 en la subasta de la casa Alcalá Subastas celebrada el 8 de octubre de 2015. Ignoramos

6 En 1765 Andrés de la Calleja afirma que «todas las [pinturas] ejecutadas hasta aora ascienden a 56 de los mismos tamaños que los tapices, para cuyo efecto, y por no hallarse pinturas de David Teniers que no estuviesen ya copiadas en las obras antecedentes, por habérsele mandado que no se duplicasen, se vio precisado a hacer venir de París a su costa toda la colección de estampas de este autor hasta número de 150». Este abuso lo critica Ponz al describir en 1793 el cuarto del rey del Palacio Real de Madrid: «Los (cuadros) de la pieza del retrete son como unas dos docenas, de David Teniers, en que se ven los asuntos ridículos, que regularmente pintaba» (Sancho & Herrero, 1996, p. 30).

el recorrido de esta pintura desde el Alcázar de Toledo hasta la actualidad. En 1973 Arrese solo ubica siete de estos cartones, cinco en la sacristía de la catedral de Toledo y otros dos desaparecidos de una colección particular de Jerez de la Frontera. El nuestro es uno de los cuarenta restantes, seguramente extraído del alcázar a raíz del incendio sufrido en 1887; finalmente, en 1971, cuando Jutta Held estudia estos tapices, el cartón se encuentra en paradero desconocido (Arrese, 1973, pp. 66 y 120; Held, 1971, pp. 66 y s.). De él se realizan dos tapices que incrementan su altura; ambos figuran en el *Inventario general de tapices de Patrimonio Nacional* del año 1949 con los números 24 (pañó 1), derecho, y 34 (pañó 11), invertido, conservados en Patrimonio Nacional (290 x 50 cm) y en la catedral de Santiago (281 x 40 cm), respectivamente (Held, 1971, pp. 66 y s.); por sus tamaños estarían destinados a jambas o rinconeras.

El tamaño total del cartón era de un pie y siete dedos de ancho por nueve pies y siete dedos por alto, es decir, unos 260 x 40 cm. Si comparamos estas dimensiones del cartón con el lienzo conservado, su anchura es similar, pero duplicando la altura; lo que permite deducir con claridad que el cartón ha sufrido la amputación de unos 45 cm en la parte inferior y otros 95 cm en la superior. El objetivo de esta intervención resulta bastante obvio: encuadrar la figura del anciano y darle al cuadro una temática y dimensiones más aptas para una finalidad decorativa *per se*. Actualmente, su estado de conservación es aceptable, se encuentra reentelado y con repintes que subsanan algunas pérdidas de pigmento. Carece de firma, tal y como resulta habitual en estos cartones debido a su funcionalidad subsidiaria respecto al tapiz final.

Estilísticamente, al igual que el resto de sus cartones de tapices, esta obra se encuentra más cercana a las escenas rurales que pinta Teniers en la década de 1640 que al elegante naturalismo de su maestro Houasse o a la restante producción de González Ruiz, quien, como ya hemos apuntado, no tiene ningún problema en asumir variadas influencias. Así, nuestro viejo mendigo responde al modelo fisionómico encorvado con mirada baja y sonrisa burlona que interpela al espectador con una mirada ladeada y la extensión de su brazo, propio del repertorio de actitudes de las figuras del maestro flamenco. Sin embargo, carece del ademán pícaro y burlón característico de dicho modelo, pues no se trata de una persona individualizada, sino de un estereotipo; a causa de ello le falta la naturalidad y la vida que rebosan las mejores obras de González Ruiz, sus retratos⁷. Asimismo, resulta muy diferente de las figuras de Goya y Bayeu que se sitúan en primer plano, inmediatas al espectador, no precisando por tanto de una comunicación directa y que actúan de espaldas y/o al margen de él, lo que les da una sensación de cotidianidad y verosimilitud.

En sus cartones, aunque mantiene el dibujo académico, su pincelada es, aun con trazo firme más suelta, larga y profunda. Ilumina las manchas de color con pinceladas blancas, creando un sombreado lateral que fabrica un fuerte volumen, lo integra con

7 Encontramos un anciano similar en *Aldeanos conversando*, *La casa rústica*, *El viejo y la criada* de Teniers, así como en otro cartón del propio González Ruiz, *Un anciano con una copa de vino en la mano y una mujer que está preparando en un papel el tabaco de fumar* (Arrese, 1973, lámina 30). En sus dibujos también se aprecia este estereotipo de rostro abstraído, ideal y lejano (Paredes, 1992, pp. 309 y ss.).

el resto del espacio y dando una sensación de ambiente. Elude la técnica difuminada y los estudios de calidades meticulosos –presentes en sus obras anteriores y en los modelos previos de Teniers– para facilitar el trabajo de los tejedores del tapiz. Esta pincelada suelta nos remite a su maestro Houasse, en cambio no hay rastro alguno del colorido brillante de van Loo o suave de Giaquinto, empleando la combinación de tonos fríos y terrosos característica de las obras de Teniers

anteriores a 1660, cuando imprime una mayor luminosidad tomada de Rubens y van Dyck. Llamam la atención los celajes rosáceos del atardecer, que el maestro flamenco solo emplea en algunas de sus obras como *Aldeanos conversando*, *Coloquio pastoril* y *Paisaje con ermitaño* (Díaz, 1983, pp. 80, 81 y 410); no obstante, González Ruiz dispone los colores cálidos del crepúsculo a modo de franjas horizontales que, a pesar de restar calidad a la obra, simplifican la labor del artista y el posterior trabajo de los tejedores.

Como cartón para tapiz, su carácter preparatorio nos permite relacionarlo con los dibujos del mismo autor. Al igual que en nuestro cartón la figura del anciano se modela mediante pinceladas blancas, el suave sombreado y la corrección de la línea, en sus dibujos combina la línea trazada a lápiz con superficies tonales, permitiendo un modelado versátil de formas que, con la aplicación de clarión o de la aguada sepia, proporciona unos efectos lumínicos de cierta intensidad que acentúan las vibraciones y el juego de luces y sombras. Asimismo, la utilización de rayado simple y quebrado buscando sistemáticamente la línea curva contribuye también a la creación de un suave y firme modelado de formas redondeadas. Además, la evolución de sus dibujos nos permite explicar el canon corto –cinco cabezas– con los brazos excesivamente largos de nuestro anciano. Al comparar los que, realizados hacia 1744, se conservan en el Museo del Prado con las láminas de la Real Academia de San Fernando dibujadas entre 1753 y 1771, observamos que evoluciona desde unos estudios anatómicos escrupulosos con las proporciones hacia esta progresiva reducción del tamaño de las figuras: estas ganan en dramatismo, pero se alejan ostentadamente del equilibrio y elegancia de las primeras (Paredes, 1992, pp. 303-314). Estas desproporciones quizás respondan a un esfuerzo por plasmar la tensión contenida y la dificultad y se evidencian sobre todo en elementos concretos –es este caso, la cabeza y los brazos–. Esta concesión a la vitalidad y la expresividad –permisible en estudios previos– no se transite generalmente a las obras definitivas, pero sí cuando se siguen los modelos previos



Figura 3. *Aldeanos conversando* de David Teniers II. Óleo sobre tabla (41 x 63 cm). Museo Nacional del Prado, inv. N.º P01815.

de Teniers. Igual ocurre con otros pintores como Guillermo Anglois y Andrés de la Calleja que siguen al maestro flamenco, pero no con quienes desarrollan escenas más originales como los Bayeu, José del Castillo, Antonio y Zacarías González Velázquez, Van Loo y el propio Goya.

La composición de nuestro cartón se encuentra alterada por las citadas amputaciones que otorgan un excesivo protagonismo y monumentalidad a la figura del mendigo. Si tenemos en cuenta la concepción original, sus dimensiones excesivamente alargadas de rinconera condicionan totalmente dicha composición. Además de las propias limitaciones de González Ruiz para la organización de escenas, el principal problema es el traslado de los pequeños personajes interrelacionados de las láminas de Teniers a un espacio tan reducido más apto para figuras individuales. A veces utiliza la solución, tan sencilla como poco meritosa, del mero recorte de las escenas mayores y el uso de interiores con fondos oscuros; así aprovecha un fragmento de *Una cocinera pelando un ánade* (113 x 155 cm) para realizar *Una mujer con la mano sobre un jarro que tiene sobre la mesa* (180 x 30 cm), otro cartón para tapiz de rinconera (Held, 1971, pp. 156 y 157). No obstante, generalmente sitúa una gran figura o un conjunto de ellas en la parte inferior y un gran espacio ocupado por el celaje en la parte central y superior de la escena animado por el desarrollo de un árbol en diagonal. Modelo compositivo profusamente empelado por sus contemporáneos Andrés de la Calleja –*El Otoño* (276 x 87 cm), *Una mujer que va andando con dos cantaros, uno en cada mano* (248 x 58 cm) y *Una mujer con un jarrón de azofar* (135 x 36 cm)–, Guillermo Anglois –*Tres hombres conversando, el uno sentado y los otros de pies* (320 x 103 cm) y *Un hombre vestido de negro tocando la gaita con un perro* (289 x 85 cm)–, José del Castillo –*Dos ánades en el agua y otra uerta sobre un tronco que la está devorando un aguilucho* (247,5 x 63,5 cm), *Un joven en ademán de sacar pan de unas alforjas, junto a él un perro perdiguero* (405 x 90 cm) y *Un cazador con su escopeta, morral y varios arneses de caza* (260 x 28 cm)–, Marino Nani –*Pertrechos de cazador y aves muertas*–, Matías Téllez –*Mujer lavando en la fuente* (274 x 58 cm)–, Antonio González Velázquez –*Una mujer teniendo a un niño que está sentado sobre un burro* (276 x 87 cm)–, Ginés Andrés de Aguirre –*Dos conejos van junto a sus viveras* (256 x 50 cm)–, Goya –*Cazador cargando su escopeta* (292 x 50 cm), *Cazador con sus perros* (268 x 67,5 cm), *Muchacho del pájaro* (262 x 40 cm), *Niño del árbol* (262 x 40 cm) y *La marica la rama de un árbol* (279 x 28 cm)– y Ramón Bayeu –*Un cazador* (292,5 x 66 cm)⁸.

En ocasiones, la reducida altura del árbol se compensa con una arquitectura o nubes de disposición vertical; así lo hacen Andrés de la Calleja en *Una mujer con una cesta en el brazo* (260 x 75 cm), *El otoño* (290 x 85 cm), *Un hombre sentado con pipa y vaso en las manos* (181 x 86 cm), *Un gaitero* (300 x 80 cm) y *Un hombre caminando con un perrillo a los pies* (290 x 30 cm) y José del Castillo en *Buñuelero con un cesto y un chico* (280 x 50 cm), Antonio González Velázquez en *Un oficial sentado hablando a un*

8 E, incluso, en los bocetos para rinconeras realizados por Francisco Bayeu solo aparece el desarrollo vertical de árboles retorcidos. (Held, 1971, n. 72, 89, 103, 177, 184, 228, 253, 254, 300, 348 y 351, pp. 82, 89, 94, 118, 120, 135, 144, 145, 180 y 181).



Figura 4. *El muchacho del pájaro* de Goya (262 x 40 cm). Museo Nacional del Prado, inv. N.º P00790.



Figura 5. *Un cazador* de Ramón Bayeu (292,5 x 66 cm). Museo Nacional del Prado, inv. N.º P05538.



Figura 6. *El Otoño* de Andrés de la Calleja. (276 x 97 cm). MNP, inv. N.º P05465.

soldado que está de pie junto a él (276 x 87 cm), Ramón Bayeu en *País con una fuente en la que está un hombre llenando un cántaro* (288 x 75 cm)⁹. En otros casos se prescindía del árbol, recurriendo solo a la verticalidad de la arquitectura a veces apoyada por una columna de humo; opción preferida por el propio González Ruiz en *Dos soldados sentados a la puerta de una casa* y *El viejo dando una manzana a un niño* (276 x 77 cm), Guillermo Anglois en *Un oficial dando limosna* (291 x 132 cm) y *Un jardinero conversando con una mujer que tiene un niño en los brazos* (175 x 110 cm), Ramón Bayeu en *Dos mozos, el uno andando y tocando la vihuela, el otro señalando hacia a las mozas que tocan el pandero* (260 x 89 cm), *Una calle por la que viene el comprador, una mujer y un hombre* (288 x 56,5 cm), José del Castillo en *Una cuajadora con una moza de cofia* (249 x 54 cm) y Andrés de la Calleja en *Un joven que lleva una jaula con urracas* (290 x 23 cm)¹⁰.

Soluciones compositivas todas ellas no muy alejadas de las que emplea el propio Teniers en sus escenas campestres –como, por ejemplo, en *Paisaje con ermitaño*, *Coloquio pastoril*, *Casa rústica* o *Ancianos conversando* (Díaz Padrón, 1983, pp. 80-83 y 410)–, donde la presencia en un lado en primer plano de figuras humanas sobre una casa o una montaña abre una perspectiva hacia un fondo de paisaje en el otro lado, sirviendo como intersección de ambos espacios un árbol que se eleva divergente respecto al plano más inmediato al espectador.

En el cartón estudiado este modelo compositivo aumenta su rigidez al adaptarse a la obsesión por el equilibrio propia de González Ruiz. Este eleva la ubicación de la figura del mendigo, desarrollando el terreno situado en primer plano para contrarrestar el espacio ocupado por el cielo, que queda reducido a una superficie de lienzo similar a la dedicada a la tierra. La diagonal marcada por el brazo extendido –subrayada con el cayado– y el árbol queda compensada con la que establece la orografía del paisaje y el tronco situados en primer plano. Una composición que también emplea dicho autor en otros cartones como *Una mujer con la mano sobre un jarro que tiene sobre la mesa*, donde la diagonal del cuerpo de la mujer inclinado hacia delante se compensa con las del brazo extendido y la escoba, e, incluso, en *El ganado con tres pastores, comiendo una taza de leche el uno de ellos* repite el juego de diagonales del camino de los árboles y el relieve (Held, 1971, pp. 146, 156 y 157). Asimismo, la distribución cromática también busca dicho equilibrio, tanto en la figura como en el paisaje, se compensan los tonos fríos (azules y verdes) con respecto a los cálidos (terrosos, amarillos y, en menor medida, rosas).

En función de su obsesión por el equilibrio, este cartón –y en cierta medida todos los de González Ruiz– muestran muchas similitudes con los de Andrés de la Calleja. Sobre todo con uno de ellos, *Un hombre caminando con un perrillo a los pies* (290 x 30 cm), donde la figura humana ocupa el centro justo del espacio. Pero también con otros como *Un hombre caminando con un perro a su lado* (269 x 46 cm) y *Un hombre*

9 Held (1971, n. 138, 178, 181, 216, 219, 220, 238 y 302, pp. 107, 118 y s., 128 y s., 139 y 164).

10 Held (1971, n. 94, 96, 128, 142, 147, 215, 237, 262 y 264, pp. 90, 91, 104, 105, 108, 110, 128, 139, 147 y 148).

con un costal al hombro que está caminando y un perrito delante de él (171 x 124 cm) que repiten las actitudes del personaje encorvado sobre el callado y las diagonales del árbol seco, el camino, el monte y el árbol grande (Held, 1971, pp. 128 y 129). Además, las figuras de ambos pintores se alejan en un marco intermedio enmarcadas por el paisaje y/o las arquitecturas; por tanto, precisan de la comunicación gestual con el espectador en busca de veracidad. Esta estrecha relación entre ambos autores no tiene nada de sorprendente, pues no son solo coetáneos en la Academia de San Fernando y en la Real Fábrica de Santa Bárbara, sino que también cuentan con una formación similar y, por tanto, con idénticas limitaciones.

Aunque en su origen estas representaciones de escenas rurales flamencas se entienden como denuncia de los excesos pecaminosos de los campesinos desde el punto de vista del gusto y la piedad de una clientela urbana –Pieter Bruegel el Viejo y El Bosco–, el tono amable y complaciente que reciben de mano de artistas como Teniers las convierten en metáforas más hedonistas de la fugacidad de la vida y el placer –no tenemos más que recordar sus numerosas composiciones de *Fumadores*–. Más aún, es su gracioso encanto de su carácter anecdótico y complacencia lo que determina el éxito de estas composiciones en el ambiente rococó del arte palaciego del siglo XVIII, suponiendo una representación ideal del pueblo desde el punto de vista de los gobernantes absolutos. En concreto, nuestro viejo mendigo, situado al final de un camino, en un entorno rocoso, con tonos crepusculares en el celaje y un tronco seco y muerto en primer plano es una representación tanto de la vejez como de la vida errante al margen de la sociedad¹¹.

4. CONCLUSIONES

Esta obra cuenta con las características propias del estilo de González Ruiz –excepción hecha de sus vivaces retratos–: dibujo severo, figuras volumétricas, estricto equilibrio compositivo, falta de naturalidad... No obstante, existen dos condicionantes que la singularizan dentro de su producción; nos referimos al seguimiento de los modelos de Teniers y a su carácter de cartón preparatorio para un tapiz de rinconera. Por un lado, el modelo previo le impone renunciar a su minucioso detallismo en las calidades y a su colorido a favor de una mayor sensación de ambiente y de una técnica difuminada, pero sin alcanzar la naturalidad del maestro flamenco. Por otro lado, las estre-



Figura 7. *Un hombre caminando con un perrillo a los pies* (290 x 30 cm). Fotografía del autor a partir de Held, J. (1971). *Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas*. Berlín: Mann Verlag, p. 129.

11 De igual modo, en *Paisaje con gitanos* David Teniers III representa a estos a la entrada de una cueva y junto a árboles secos, referencias a la marginalidad del nómada (Díaz, 1983, p. 81).

chas dimensiones del futuro tapiz de rinconera, totalmente inadecuadas para trasladar las escenas campestres de Teniers, así como su obsesión por el equilibrio, dan lugar a una composición excesivamente rígida y artificial. Circunstancias que le asimilan a otros pintores contemporáneos que también trabajan para la Real Fábrica de Santa Bárbara, especialmente, Andrés de la Calleja. Será una nueva generación –los González Velázquez, los Bayeu y, sobre todo, Goya– la que, liberada de los modelos flamencos y apadrinada por el clasicismo de Mengs y Sabatini, dé lugar a creaciones más originales y veraces.

5. LISTA DE REFERENCIAS

- Alfonso Mola, M. & Martínez Shaw, C. (2005). La política cultural de Felipe V. En *Don Quijote: tapices españoles del siglo XVIII* (pp. 119-149). El Viso: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior.
- Arrese, J. L. de. (1973). *Antonio González Ruiz*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- Ayala Mallory, N. (1995). *La pintura flamenca del siglo XVII*. Madrid: Alianza Editorial.
- Díaz Padrón, M. (1983). *La escuela flamenca del siglo XVII*, Madrid: Ediciones Alfiz.
- Fernández Bastos, L. (2001). González Ruiz, Antonio. En *Diccionario Biográfico Español* (t. XXIV, pp. 285 y ss). Madrid: Real Academia de la Historia,
- Held, J. (1971). *Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas*. Berlín: Mann Verlag.
- Herrero Carretero, C. (1992). *La Fábrica de Tapices de Madrid. Los tapices del siglo XVIII. Colección de la Corona de España* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense. Facultad de Geografía e Historia. Sección de Arte, 4 vols.
- Jover Hernando, M. (2011). *Retrato de monja* de Antonio González Ruiz del Museo de Navarra. *Cátedra de Patrimonio y Arte navarro*. Recuperado de <http://www.unav.es/catedrapatrimonio/paginasinternas/pieza/retratomonja/default.html>.
- Lafuente Ferrari, E. (1987). *Breve historia de la pintura española, II*. Madrid: Akal.
- Paredes Giraldo, M.^a del C. (1992). Antonio González Ruiz (1711-1788). Introducción al conocimiento de sus dibujos. *Príncipe de Viana*, 196, 299-336.
- Sancho, J. L. & Herrero Carretero, C. (1996). *Tapices y cartones de Goya*. Madrid: Lunwerg.
- Tomlinson, J. A. (1993). *Francisco de Goya: los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*. Madrid: Cátedra.