

BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO
[Oración en el Huerto de los Olivos]

[166-]
Dibujo sobre papel amarillento verjurado:
pincel, pluma, lápiz negro, tinta y aguadas
ligeras pardas; línea de encuadre
223 x 144 mm, en h. de 255 x 177 mm
Dib/16/40/10

BIBLIOGRAFÍA

Barcia y Pavón, Ángel M.^a. *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1906 ¶ Lafuente Ferrari, Enrique. «Dibujos de maestros andaluces». *Archivo Español de Arte y Arqueología*. 1937, n.º 37, pp. 37-59 ¶ Murillo & His Drawings. Catálogo razonado de Jonathan Brown. Princeton, New Jersey: The Art Museum. Princeton University, [1976] ¶ Murillo: catálogo razonado de pinturas. Texto de Enrique Valdivieso. Madrid: Fondo Cultural Villar Mir. El Viso, 2010 ¶ Pérez Sánchez, Alfonso E. *El dibujo español de los Siglos de Oro*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1980 ¶ Ídem. *Tres siglos de dibujo sevillano*. Sevilla: Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, 1995.



Dib/16/40/10

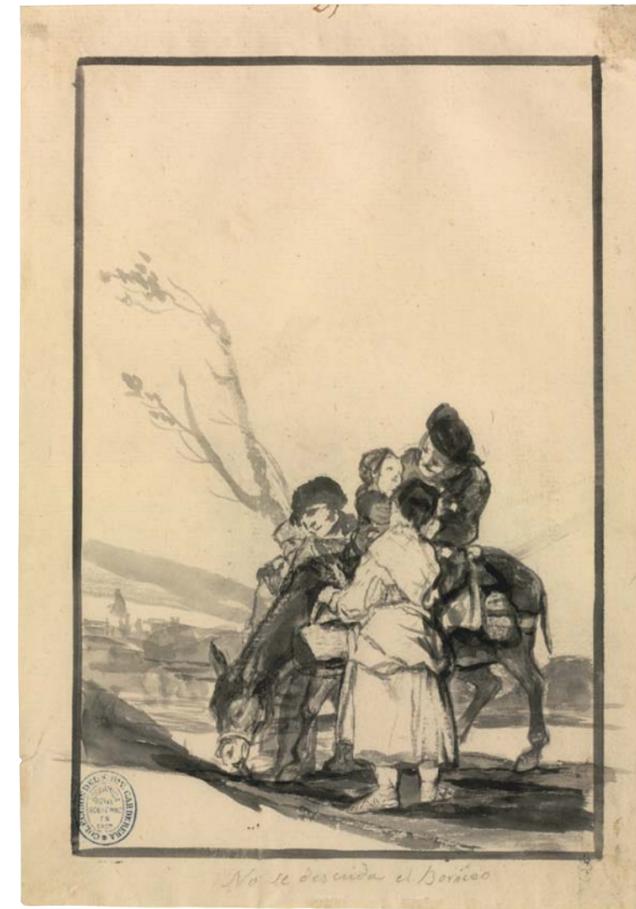
Murillo (1617-1682) es una figura clave en la pintura de la escuela sevillana del siglo XVII y uno de los grandes maestros del dibujo español. Comienza su aprendizaje artístico en el taller del pintor sevillano Juan del Castillo –según relatan Palomino y Ceán–, que finaliza hacia 1636. Viaja a Madrid en 1658, donde probablemente conoce a los pintores más destacados de la corte, regresando a fines de ese mismo año a Sevilla (Valdivieso, 2010, p. 19). Hacia 1660, década en que se encuadra este dibujo, ya se ha convertido en el principal pintor sevillano y su obra se reparte entre los principales edificios religiosos de la ciudad y en colecciones particulares. Es un pintor admirado y solicitado que goza de posición desahogada en una ciudad con intensa actividad artística. Ha contribuido en esos años, junto con Francisco de Herrera el Joven, a fundar la Academia de Pintura sevillana (1660), que preside hasta 1663. En ella el dibujo centra la formación artística dentro de una concepción liberal de las artes que añora precedentes italianos.

El dibujo está realizado a base de aguadas generosas y ligeras que cubren la hoja, logrando una atmósfera envolvente e íntima, rota suavemente por una iluminación conseguida al dejar el papel en blanco. La pluma se limita a diseñar la silueta de las dos figuras e incide especialmente en el tratamiento de la cabeza de Jesucristo, foco dramático de la composición en el que convergen los ejes compositivos procedentes de los ángulos. El paisaje insinuado enmarca suavemente la escena esbozándose al fondo una ciudad. En el verso se conserva un apunte de diferente mano, de una santa arrodillada.

El remate en medio punto ha motivado siempre preguntas sobre su posible ubicación. Su condición de dibujo preparatorio, acrecentada por la cuadrícula, y su modelado a base de aguadas de claro carácter pictórico han sido vinculados con otras obras del pintor de la década de 1660 (Brown, 1976, pp. 114-115) e, indirectamente, con una pintura del mismo tema sobre obsidiana, atribuida a Murillo y conservada en el Musée du Louvre (Inv. 931). La composición de ambas está invertida y presenta variantes que han llevado a plantear a Jonathan Brown que dicha pintura sea una copia reducida de otro óleo, aunque la actividad de copista de sus propias obras no fue habitual en Murillo. Pérez Sánchez (1995) incide en la condición de dibujo preparatorio para cuadro de altar o de oratorio y aprecia una relación más clara con una pintura apaisada de autor anónimo conservada en la catedral de Cádiz, que a su vez reproduciría la obra perdida de Murillo con la que estaría relacionado este dibujo.

Isabel Clara García-Toraño Martínez

FRANCISCO DE GOYA
No se descuida el borrico



Dib/15/8/29

[Entre 1803 y 1812?]

Dibujo sobre papel verjurado amarillento:
pluma, pincel, tinta china negra y aguadas
grises y negras; 258 x 182 mm
Dib/15/8/29

BIBLIOGRAFÍA

Gassier, Pierre. *Dessins de Goya. I. Les Albums*. Friburgo: Office du Livre, 1973 ¶ Gassier, Pierre, y Juliet Wilson. *Vida y obra de Francisco Goya*. Barcelona: Juventud, 1974 ¶ Pérez Sánchez, A. E., y E. A. Sayre. *Goya y el espíritu de la Ilustración*. Madrid: Museo del Prado, 1988.

Este dibujo pertenece al llamado *Album de bordes negros* o *Album E*, que posiblemente tenía cincuenta o más dibujos, en buena parte vendidos por Javier Goya en París, 1877. El que presentamos pertenece a la colección Carderera y posiblemente fue realizado entre 1803 y 1812. Los dibujos han sido cuidadosamente recuadrados –lo que no sucede en otros álbumes– con pluma gruesa, utilizada también en las figuras.

Los motivos dibujados en el *Album E* tienen, con alguna excepción importante, tema popular, lejos de la amabilidad de los cartones para tapices y del sentido sarcástico de *Los Caprichos*, aunque el artista no prescinde de la ironía ni de la crítica –cuando se enfrenta a la enseñanza basada en el castigo corporal–. Encontramos bailarinas, peleas, trabajadores, mendigos, lavanderas, etc., así como figuras monstruosas –una versión de *La mujer barbuda* de Ribera–.

En *No se descuida el borrico* algo ha sucedido que obliga al hombre a mirar al bebé; la mujer de espaldas atiende a la escena y el borrico come lo que encuentra al borde del camino. Hay otras dos figuras tras el borrico: una, tocada, con fisonomía esbozada pero clara; otra solo insinuada, de la que poco podemos decir, ni siquiera que sea humana: nariz ganchuda y gesto cómico en lo que se advina (más que percibe).

Goya ha trabajado el dibujo con todo cuidado, y esto no solo se percibe en la calidad de las primeras figuras –la mujer y el borrico mismo– y el gesto y actitud del hombre montado, sino también

en los arrepentimientos en las patas delanteras del asno y las que deberían ser piernas de la persona erguida. El artista las revisa y rehace, aunque sin un resultado definitivo favorable, pues la dimensión de la cabeza es excesiva para el cuerpo que debería corresponderle.

Tanto la indumentaria de los personajes como la índole de los árboles y el carácter del paisaje nos hacen pensar en una escena de otoño o de invierno, y pone de manifiesto la intensa atención que presta Goya a los detalles, por sí solos capaces de crear un ambiente preciso. Suele decirse que en este álbum inaugura Goya un realismo que enlaza con las pinturas realizadas en torno a la historia del Maragato, con las posteriores naturalezas muertas y los óleos sobre temas de la guerra de la Independencia. Este dibujo es ejemplo inmejorable de ese realismo.

Valeriano Bozal