

# Murillo

## IV CENTENARIO

*Murillo*  
*Sevilla* / 400  
años



ESPAÑOL



# BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO

## IV CENTENARIO

### **CON MOTIVO DE LOS CUATROCIENTOS AÑOS**

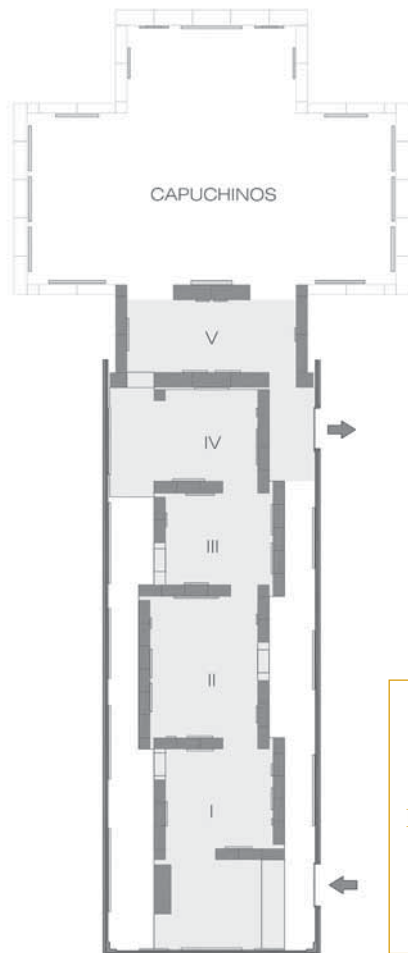
de su nacimiento, este museo ofrece una selección de cincuenta y cinco obras de Murillo. El artista universal se identificó con Sevilla interpretando los temas de su devoción, decorando con sus pinturas algunos de sus más señalados monumentos y retratando a sus habitantes cualquiera que fuera su categoría social.

La exposición se desarrolla con un criterio temático, reflejo de la personal visión del pintor sobre el contexto religioso y civil que le rodea. La profunda e intuitiva observación del ser humano le permite mostrarlo de una manera esperanzadora, ya sean mendigos o nobles. Su capacidad creativa y su sincera espiritualidad se manifiestan asimismo en la producción de una pintura devocional que incorpora detalles de la vida cotidiana, con una

conmovedora concepción de lo trascendente que transmite mediante imágenes de gran originalidad y belleza.

A lo largo de nueve ámbitos se muestra el mundo a través de los ojos de Murillo; desde la pintura religiosa, que fija prototipos indelebles en la historia del arte —particularmente afortunado en el caso de la Inmaculada—, hasta la realidad social de la Sevilla del siglo xvii; la de los menesterosos y los santos; la de los pícaros y los adinerados nobles o comerciantes que podían permitirse ser retratados por el más afamado maestro de la ciudad.

Esta exposición constituye una oportunidad única para el reencuentro con muchas de sus obras y para el descubrimiento de otras. La muestra permite contemplar cómo en ellas se unen la genialidad de los recursos técnicos y compositivos con la mirada profundamente humana que el pintor les confiere.



- I.** Santa Infancia
- II.** Una familia de Nazaret
- III.** La Gloria en la tierra
- IV.** La Inmaculada
- V.** Compasión



- VI. La penitencia
- VII. Narrador de historias
- VIII. Pintura de género
- IX. El retrato



**1.**

***El Buen Pastor***

Hacia 1665

Óleo sobre lienzo,  
123 × 101,7 cm

Museo Nacional del Prado,  
Madrid

La escena se sitúa en un paraje bucólico, con la referencia al mundo clásico que aportan los restos arqueológicos. Muestra un Niño que expresa determinación, sosteniendo el cayado con firmeza. Jesús es presentado como la figura evangélica del Buen Pastor, símbolo eficaz y poético de Cristo. A la ternura del tema contribuye la presencia de la oveja que es acariciada por el Niño, el Agnus Dei (Cordero de Dios) de las Escrituras, donde Juan el Bautista al ver a Jesús exclamó: «He aquí el Cordero de Dios». El animal representa la prefiguración de la mansedumbre con que Cristo obedece al designio de su muerte en la cruz.



2.

## *La Virgen con el Niño*

Hacia 1675

Óleo sobre lienzo,

164 × 108 cm

Gallerie Nazionali di Arte Antica, Palazzo Barberini y Galleria Corsini, Roma

Esta Virgen con el Niño es una obra de su última época, cuando el artista culminó el desarrollo de este tema iconográfico. En ella supera el tenebrismo de las décadas anteriores y anticipa la pintura de estética rococó. La penumbra que envolvía a las figuras de la Virgen con el Niño en su primer periodo es sustituida por un escenario al aire libre donde sucede, al lado de una arquitectura ruinoso invadida por la vegetación, la conversación íntima entre madre e hijo, interrumpida por la mirada del espectador.

Durante el siglo XIX, llegó a gozar de un gran fama, como atestiguan sus numerosas copias. Se convertirá en el icono de la Galería Corsini, donde se conocerá como *La Virgen gitana*.





3.

*La Virgen con el Niño*

Hacia 1670-1680

Óleo sobre lienzo,

166 × 115 cm

Staatliche Kunstsammlungen

Dresden, Gemäldegalerie

Alte Meister, Dresde

El tema de la Virgen con el Niño sedente sobre un fondo oscuro aparece bajo numerosas variantes en la producción de Murillo, satisfaciendo una demanda muy extendida de este tipo de pinturas que expresaban una religiosidad dulce y cercana. La mirada de María es diferente a la de otras obras similares. Levanta sus ojos y suspira intensamente, gesto, tal vez, de felicidad maternal o un presentimiento del dolor futuro, que romperá su corazón.

Esta pintura es la única obra de escuela española en Dresde que en 1755 fue comprada intencionadamente como cuadro español. Durante la revolución de 1849 el lienzo sufrió perforaciones de disparos, noticia que llegó hasta España, donde periódicos madrileños informaron sobre el acontecimiento.



**4.**

**B. E. MURILLO**  
(1617-1682), taller  
*Desposorios místicos  
de Santa Catalina*  
1655

Sanguina y trazos de lápiz negro sobre papel  
agarbanzado claro, 182 × 206 mm

Hamburger Kunsthalle,  
Kupferstichkabinett, Hamburgo

Las tres figuras de la composición están traza-  
das con líneas enérgicas de sanguina sobre un  
suave esbozo en lápiz negro. María se sitúa a la  
derecha con el niño Jesús en su regazo y delan-  
te de ellos aparece santa Catalina de Alejan-  
dría con la palma del martirio. La santa extien-  
de su mano derecha reverentemente hacia el  
Niño, mientras este le pone el anillo.

Durante mucho tiempo, ha sido considerado un  
dibujo de Murillo sobre la composición del mis-  
mo tema pintada al óleo. Sin embargo, estudios  
recientes consideran que se trata de una repro-  
ducción académica, probablemente de un discí-  
pulo directo, constituyendo, por tanto, un impor-  
tante ejemplo del trabajo en el taller del maestro.



**5.**  
*Desposorios místicos  
de santa Catalina*

Anterior a 1655  
Óleo sobre lienzo,  
76,5 × 94,5 cm

**Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa**

La escena, impregnada de ternura, recoge a la Virgen con el Niño, en esta ocasión, acompañada de la figura de una santa. En la radiografía hecha a la obra se aprecia que había ensayado la composición en un exterior, con el basamento de una columna entre las dos mujeres y un cortinaje detrás de la Virgen, aunque terminó optando por un fondo totalmente neutro. El aspecto plano del fondo contrasta elegantemente con el trabajo en primer término, apreciable en las pinceladas de carmín de los ropajes y, sobre todo, en el rápido trabajo de pincel de los blancos que forman los velos transparentes.

Esta pintura fue un regalo de Isabel II de España al rey Luis I de Portugal para su galería de pinturas.



**6.**

***San Juan Bautista niño***

1670-1675

Óleo sobre lienzo,

61 × 44 cm

**National Gallery of Ireland,  
Dublín**

La representación de san Juanito en el desierto es un tema tratado por Murillo en diversas ocasiones. El santo niño aparece escenificando, en realidad, un momento de su vida adulta, según una tradición figurativa extendida en Europa a través del grabado o las copias de obras de Van Dyck o Reni, autores que influyeron en el estilo de Murillo.

El santo viste una piel de camello y un manto rojo, porta una caña trenzada en forma de cruz, de la que pende una filacteria con la inscripción: “Ecce ag[nus Dei]”. El cordero es una figuración del sacrificio de Cristo, en referencia a las palabras del Bautista en el evangelio: “...He ahí el Cordero de Dios que quita el pecado del mundo”.



7.

### *Sagrada Familia*

Hacia 1670-1675

Óleo sobre lienzo,

96,5 × 68,5 cm

The Devonshire Collection,  
Chatsworth

La Sagrada Familia en el interior del hogar de Nazaret gozó de gran devoción popular al tratarse de un asunto piadoso de carácter amable, en un entorno cotidiano con el que el espectador fácilmente se sentía identificado. Esta representación se prestaba a interpretaciones muy naturalistas como la que plantea Murillo en esta sencilla estancia en penumbra, que le permite componer una escena de gran intimismo.

Es una obra de madurez que prescinde de un dibujo de contornos precisos, en la que el pincel, a través de leves y sutiles toques, compone tejidos y personajes, recordando el tratamiento cromático que emplea en muchos de sus pequeños bocetos y poniendo de manifiesto la destreza que alcanzó al término de su carrera.



8.

*San José con el Niño*

Hacia 1655-1660

Óleo sobre lienzo,  
164,2 × 108,5 cm

Colección Victor Fedotov

En España, las representaciones de san José con el Niño comienzan a difundirse a medida que las órdenes religiosas extienden su devoción. En ellas, sus rasgos de anciano se cambian por los de un hombre joven, como en la obra de Murillo, que gusta de representarlo en su madurez, revestido de fortaleza. Esta iconografía de san José con el Niño itinerantes fue particularmente demandada en las primeras décadas del siglo XVII, principalmente en grupos escultóricos en madera policromada que el pintor parece seguir muy de cerca.

La escena, un diálogo de miradas y gestos lleno de emotividad, muestra la cercanía entre los dos personajes, destacando el papel de san José como padre en la tierra y al mismo tiempo como intercesor ante Dios.



9.

### *San José con el Niño*

Hacia 1660

Óleo sobre lienzo pegado  
a tabla, 29,7 × 24,5 cm

Colección BBVA, Madrid

Esta pintura de pequeño formato presenta idéntica composición que la de *San José con el Niño*, de tamaño sensiblemente mayor, que se expone junto a él. Esta reiteración ofrece la oportunidad de reflexionar sobre el proceso creativo de Murillo, al permitir contemplar las dos obras al mismo tiempo. A pesar de su reducido formato, por su factura poco abocetada, no parece un estudio preparatorio donde el artista ensaye una composición, sino que es una obra plena en sí misma, realizada antes o quizá después de la versión de mayor tamaño.

En ambos casos, san José es representado en una temprana madurez, y no como el anciano que protagonizaba una gran parte de la iconografía existente hasta entonces.



**10.**

***La Sagrada Familia  
con san Juanito***

Hacia 1668-1670

Óleo sobre lienzo,  
156 × 126 cm

Szépművészeti Múzeum,  
Budapest

Esta obra forma pareja con la *Huida a Egipto* y se puede considerar como la plasmación de un momento íntimo de la vida de una familia andaluza. Murillo representa a san José con sus herramientas de carpintero, al Niño Jesús y san Juanito atando una cruz con dos pequeñas ramas, y a María cosiendo mientras observa a los niños con una leve sonrisa. La cruz y la filacteria con la inscripción «Ecce Agnus Dei», nos recuerdan la naturaleza religiosa del cuadro, que es casi una pintura de género. La presencia de la chimenea nos aclara que la escena se desarrolla en un entorno doméstico, mientras que los montes y las nubes que se divisan en la lejanía dan profundidad a la composición.





**11.**

***La huida a Egipto***

Hacia 1668-1670

Óleo sobre lienzo,

155 × 125 cm

Szépművészeti Múzeum,  
Budapest

En su juventud, hacia 1647-1650, Murillo ya representó esta iconografía, en un estilo casi tenebrista con ciertos rasgos de naturalismo. Esta obra pertenece a una época más tardía, cuando sus composiciones experimentan un gran cambio en el uso de la luz y el color. Su manera de pintar se vuelve más ligera y sus colores más vaporosos.

Murillo interpreta fielmente la huida de la Sagrada Familia, asunto que solo narra el evangelista san Mateo, según el cual san José, por indicación de un ángel en su sueño, saca a su familia de Israel. Jesús es el único personaje que mira al espectador. Su aspecto no es el de un niño imaginado o idealizado, sino que sigue un modelo real.



**12.**

***La Sagrada Familia  
(Las dos Trinidades)***

boceto

Hacia 1670-1680

Óleo sobre lienzo,  
27 × 22 cm

Fundación CajaSol,  
Sevilla

Este boceto permite conocer en mayor profundidad el proceso creativo de Murillo. El pequeño lienzo ensaya particularmente la estructura compositiva, aspecto donde hay abundantes similitudes, si bien también algunas diferencias menores, respecto a la versión final. Ha conseguido resolver la distribución de los personajes, la base cromática que desarrollará en el lienzo más amplio, así como el tratamiento de las zonas más iluminadas. Las diferencias estriban fundamentalmente en el significativo juego de miradas en ambas versiones. Se trata, aparentemente, de un pequeño matiz, pero ese cambio redundará en la lectura de la obra en una clave completamente distinta, al presentar el boceto una relación más intensa entre los miembros de la Sagrada Familia.



**13.**

***La Sagrada Familia  
(Las dos Trinidades)***

Hacia 1675-82

Óleo sobre lienzo,

293 × 207 cm

**National Gallery,  
Londres**

Murillo plasma la idea teológica de la doble naturaleza de Jesús, como Dios y como hombre. Forma parte, por tanto, de la Santísima Trinidad, junto a Dios Padre y el Espíritu Santo, y al mismo tiempo de la familia de Nazaret, conocida también como la *Trinidad en la tierra*. La Virgen manifiesta una gran cercanía al Niño, mientras san José aparece como padre y esposo, y muestra mayor proximidad al espectador, dirigiéndole la mirada.

Su acertada interpretación de esta compleja iconografía y su pincelada, suave y transparente en extremo, que integra las formas sobre el fondo, hacen de esta obra una muestra definitiva de los máximos logros de la producción final del artista.



**14.**

*La Natividad*

1665-70

Óleo sobre obsidiana,  
38,3 × 34,2 cm

The Museum of Fine Arts,  
Houston, Colección Rienzi,  
donación del Sr. y la Sra.  
Harris Masterson III

Esta obra está pintada sobre obsidiana, un soporte muy inusual en la pintura europea. Es un vidrio volcánico de color negro brillante llegado probablemente a Europa desde México o Centroamérica. Para utilizarla como soporte, se pulió intensamente el lado pintado, mientras que el reverso se dejó rugoso. El hermoso veteado natural de la obsidiana, que puede percibirse como delicadas rayas lechosas verticales, crea la impresión de una luz divina que descende sobre la escena. Pudo haber obtenido la placa de obsidiana a través de su mecenas Justino de Neve, que tenía relaciones familiares con América. Esta procedencia es muy probable, ya que este era el propietario de otras dos pinturas de Murillo sobre obsidiana, ambas actualmente en el Museo del Louvre.



**15.**  
***La Anunciación,***  
**hacia 1660**  
**Óleo sobre lienzo,**  
**125 × 103 cm**  
**Museo Nacional**  
**del Prado, Madrid**

Murillo representa la Anunciación en el momento denominado *humiliatio* (*sumisión*), es decir, el que acompaña a las palabras de la Virgen recogidas por san Lucas: “He aquí la esclava del Señor”. Es el cuarto de los cinco gestos en los que el franciscano fray Roberto Caracciolo da Lecce clasificó el pasaje de la Anunciación: *inquietud*, *reflexión*, *interrogación*, *sumisión* y *mérito*. El artista coloca este diálogo delicado en un ámbito con referencias al espacio celestial y elementos convencionales: una mesa con un tapete, un libro abierto y un jarrón con azucenas como símbolo de la pureza. En primer plano una canastilla con los útiles de costura sirve para adentrar al espectador en la escena, haciéndole testigo de la Anunciación.



**16.**  
***Inmaculada***  
***Concepción,***  
**Hacia 1670**  
**Óleo sobre cobre,**  
**70 × 54,2 cm**

**Museo de Bellas Artes**  
**de Sevilla**

Murillo no es ajeno a técnicas pictóricas más sofisticadas y menos extendidas, como las pinturas de pequeño formato para la devoción particular realizadas sobre cobre. La superficie lisa del metal le permite detallar con precisión cada elemento mediante finas capas de veladuras, más ligeras en los tonos claros. Los nerviosos toques de pincel se ondulan siguiendo las formas, como en la ejecución de sus pinturas de gran formato. El aspecto nacarado de los pigmentos de su paleta sobre este material da a la obra su apariencia vaporosa y etérea, difuminada en los contornos, que interesa al Murillo de madurez. Un soporte, el de cobre, sin duda idóneo para desarrollar el extraordinario dominio de las veladuras y transparencias que caracteriza lo mejor de su producción.



**17.**

***La Virgen  
del Rosario***

Hacia 1675-80

Óleo sobre lienzo,  
200,8 × 128,2 cm

Dulwich Picture Gallery,  
Londres

Esta obra es la más evolucionada de todas las imágenes que pintó Murillo de la Virgen del Rosario. Se ha desprendido de casi todo lo terreno y carnal que tenían aquellas figuraciones primeras, ganando en la variedad cromática, en ligereza y vaporosidad de la pincelada y en capacidad de transmitir sentimientos y espiritualidad. La imagen no está sentada en un gran banco corrido como era habitual en las anteriores, sino en un trono de nubes. No se encuentra en el nivel del espectador, sino en el espacio celeste, y nubes y ángeles, antes ausentes, se han convertido ahora en trono y escabel. La paleta de colores se ha enriquecido y aclarado, con una luminosidad y transparencia que anuncian el rococó.



**18.**

***San Agustín  
con la Trinidad***

Hacia 1664-1665  
Óleo sobre tabla,  
250 × 139 cm

Museo de Bellas  
Artes de Sevilla

**19.**

***San Agustín y la  
Virgen con el Niño***

Hacia 1664-1665  
Óleo sobre tabla,  
250 × 139 cm

Museo de Bellas  
Artes de Sevilla

Ambas composiciones ilustran visiones místicas del santo, destacando el ofrecimiento del corazón flameante de amor traspasado por un dardo, emblema de los agustinos.

Murillo configura el espacio mediante la luz, creando un contraste entre las sombras de la zona inferior y los resplandores de la gloria. Una diagonal ordena las dos escenas y los juegos de miradas cooperan para crear la ilusión de que estamos asistiendo verdaderamente a estas visiones místicas. El naturalismo está presente en la monumental figura del santo, de tez curtida, y en la maestría de los detalles de naturaleza muerta.





**20.**

*La Virgen con el Niño*

1673

Óleo sobre lienzo,

236 × 169 cm

Walker Art Gallery,

National Museums

Liverpool

Esta pintura la encargó el arzobispo de Sevilla, Ambrosio Spínola, como retablo para su capilla privada del Palacio Arzobispal. Parece haber sido la respuesta de Murillo a la iconografía de la Virgen de la Antigua –de la que era muy devoto el prelado–, una modernización barroca de una imagen medieval. La composición es única en su obra, pues ni representa una joven Inmaculada Concepción, ni una Virgen sedente con Niño, si bien tiene elementos de ambas.

En el siglo XVIII, la parte de la Virgen sujetando al Niño fue recortada y reemplazada por una copia. El retablo se hizo famoso por esta atribulada historia y pasó a conocerse como «la Virgen cortada». En 1862-1863 la sección central original fue habilidosamente reintegrada en el resto del lienzo.



**21.**

Boceto al óleo para  
“La Virgen con el Niño”,  
1673

Óleo sobre lienzo,  
36,2 × 25,5 cm

Walker Art Gallery, National  
Museums Liverpool

Un reciente tratamiento de conservación ha confirmado que este boceto al óleo fue el preparatorio de Murillo para el altar de *La Virgen con el Niño*, encargado por el arzobispo de Sevilla Ambrosio Spínola. El pintor lo habría realizado para obtener la aprobación previa del prelado, pero también para ensayar la composición definitiva y los pigmentos que quería utilizar. Debido a esta experimentación, hubo varios cambios entre el boceto y el retablo final. Uno de los más significativos es la adición de un arco dorado formado por cabezas de querubines alados que, a modo de bóveda sobre la Virgen, sirve para centrar la atención del espectador en los rostros de ésta y el Niño.



**22.**

***Inmaculada Concepción***

Hacia 1675

Óleo sobre lienzo,

190 × 145 cm

Colección Pérez Simón,  
Ciudad de México

Este bellísimo ejemplo de Inmaculada ha sido escasamente conocido hasta fechas recientes, debido principalmente a que ha permanecido en colecciones particulares y en diversos países. Murillo representa a María joven, resplandeciente de belleza, en un escenario celestial, identificándose con el fervor inmaculista que inundaba la Sevilla de mediados del siglo XVII.

La posición alta de las manos y el movimiento del rostro, alzando la mirada al cielo, marcan el impulso ascensional de la figura. La verticalidad, no obstante, se quiebra por la diagonal del movimiento del manto y el grupo de ángeles que, a sus pies, llevan algunos de los elementos asociados a esta iconografía, tomados del *Cantar de los Cantares*, como son las flores, la palma, la rama de olivo y el espejo.



**23.**

*Inmaculada Concepción  
del Escorial*

Hacia 1665  
óleo sobre lienzo,  
206 × 144 cms

Museo Nacional del Prado,  
Madrid

Aunque el tipo iconográfico de la Inmaculada se asienta en el primer tercio del siglo XVII, el pintor es el artífice de su fijación definitiva. Por un lado, aligera los atributos que se asocian a María -aquí las rosas y los lirios símbolos de su pureza- aunque conserva siempre el creciente lunar y el contorno de luz solar. Por otro, rompe con la tradición sevillana y la representa con túnica blanca y manto azul según la visión descrita por santa Beatriz de Silva. A ello se suma el aire triunfal y dinámico de un ritmo ascensional conferido por el acompañamiento angélico que parece impulsarla en la dirección en la que ella mira, como resultado de fusionar las iconografías de la Inmaculada y la Asunción.



**24.**

***Inmaculada Concepción,  
la Colosal***

Hacia 1650

Óleo sobre lienzo,  
436 × 297 cm

Museo de Bellas Artes  
de Sevilla

El cuerpo de la Virgen, que aparece con túnica blanca y manto azul, como dictamina Pacheco en el *Arte de la Pintura*, marca una diagonal desde la luna, descentrada de la composición para darle absoluto protagonismo a María triunfante. Los tres ángeles inferiores se impulsan en paralelo a ella, mientras el ampuloso manto, desplegado al viento, establece una diagonal contrapuesta, en sombra, que dota de enorme dinamismo a la escena. El fulgor del blanco de la túnica y el fondo dorado –que recuerda que es la “amicta sole”, revestida de sol– destierran el claroscuro sistemático de su producción previa.

Este encargo de los franciscanos, defensores incondicionales de la Inmaculada, se produce en plena efervescencia de las corrientes concepcionistas en Sevilla.



**25.**

***Cristo con la cruz  
a cuestas***

Hacia 1660-1670  
Óleo sobre lienzo,  
119,5 × 142 cm

Musée Thomas  
Henry, Cherburgo

Las imágenes de Cristo caído gozaron de gran devoción popular, por lo que fueron usuales en el barroco español, algo que se aprecia igualmente en la Sevilla de la época. Por los mismos años en que Murillo está pintando este pasaje de la Pasión, en su ciudad natal al menos dos hermandades dan culto a tallas del Cristo de las Tres Caídas.

La imagen se compone para adaptarla a una visión frontal, con la cabeza totalmente girada hacia su derecha para dirigirla hacia la Virgen, con la intención de que el rostro de Cristo quede orientado de frente hacia el devoto. Para la imagen de la Virgen, Murillo sigue los mismos modelos que emplea en sus conocidas dolorosas de busto.



**26.**

*Ecce Homo*

Hacia 1675

Óleo sobre lienzo,  
63,8 × 53,3 cm

Colección Colomer,  
Madrid

Murillo prescinde de cualquier escenografía acentuando la naturaleza profundamente devocional de esta obra. La pintura es particularmente emotiva, predominando en ella la expresión melancólica de Cristo. Su mirada se dirige hacia el suelo, sumisa. La iluminación es suave y difusa. En primer plano, su brazo flexionado enmarca en cierto modo su rostro. La pintura muestra los sentimientos de Cristo para remover los del espectador, sin emanar un dolor dramático, donde la sangre es escasamente representada y su gesto mezcla dulzura con un intenso dolor, más que físico, moral. La afortunada composición hizo que fuera demandada y repetida en numerosas ocasiones, como manifiestan diversas copias o versiones de taller dispersas por el mundo.



**27.**

*Dolorosa*

Hacia 1670-1675

Óleo sobre lienzo,

64 × 53,5 cm

Colección particular

Es esta una de las más felices y recientes aportaciones al catálogo de Murillo. El historiador del arte alemán Mayer conoció la pintura y, en carta de 1939 dirigida a su propietario, manifestó que se trataba de un original de Murillo: «La pintura es, en mi opinión, una obra muy bella, bien conservada, genuina y de lo más característico del trabajo de B. Murillo, ejecutada muy probablemente alrededor de 1668, el período que considero el mejor y más poderoso del maestro». A pesar de esta opinión, permaneció ignorada para el resto de la crítica artística.

De origen incierto, bien pudo encontrarse entre las obras que salieron tempranamente de España, quizá adquirida por un comerciante flamenco, dada su primera ubicación conocida.





**28.**

*Ecce Homo*

Hacia 1660

Óleo sobre lienzo,

166 × 107 cm

Colección privada

Este lienzo recoge el relato evangélico en el que se narra que Cristo, tras ser flagelado, coronado de espinas, cubierto por un manto púrpura y portando en su mano derecha una vara a modo de cetro, es presentado al pueblo judío. Poncio Pilato pronuncia entonces la frase que da título a este pasaje: “*Ecce Homo*” (*Aquí tenéis al Hombre*). Esta representación, que encarna los ideales de la Contrarreforma, se extrae y emancipa desde tempranas fechas del episodio evangélico, individualizando a Cristo, y frecuentemente se difunde formando pareja con la Dolorosa en cuadros separados de idéntico formato, aumentando así la piedad de los fieles ante su contemplación.



**29.**

***Dolorosa***

Hacia 1660

Óleo sobre lienzo,

166 × 107 cm

Museo de Bellas Artes  
de Sevilla

La pintura, que nos muestra a María sola y sin atributos, podría considerarse un cuadro aislado de carácter devocional. Su interpretación se presta a confusión, ya que evoca más una *Soledad* que una *Dolorosa*, como tradicionalmente se denomina. La Soledad refleja el momento posterior a la muerte de Cristo, y la Dolorosa el de la Virgen doliente cuando, después de la flagelación y coronación de espinas, Jesús fue expuesto a las burlas del pueblo, por lo que solía hacer pareja con una imagen del Ecce Homo.

Hasta la fecha no se podido confirmar que este cuadro del museo tuviera originalmente una pareja.



**30.**

*Cristo en la cruz con la Virgen, María Magdalena y san Juan*

Hacia 1670

Óleo sobre cobre, 67 × 47,9 cm

Meadows Museum, SMU,  
Dallas, Algur H. Meadows  
Collection

Murillo realiza numerosas versiones de Cristo en la cruz, aunque solamente esta representa el pasaje preciso del Evangelio de san Juan: el emotivo instante en que Cristo dirige a la Virgen las conmovedoras palabras: “Mujer, ahí tienes a tu hijo”. Luego dice a san Juan: “Ahí tienes a tu madre”. María Magdalena permanece arrodillada a los pies de la cruz llorando los últimos momentos de Cristo. Jesús todavía vivo, sin la llaga de la lanza en el costado, dirige sus ojos hacia su madre y hacia Juan. Al fondo de la composición, monumental para el reducido tamaño del soporte, aparece la ciudad de Jerusalén.

La superficie lisa del cobre permite a Murillo desplegar su habilidad para realizar una obra preciosista de suave colorido.



**31.**

*Magdalena penitente*

Hacia 1655

Óleo sobre lienzo,

166 × 121 cm

Colección Arango, Madrid

Esta Magdalena está representada con sus habituales atributos: la calavera, símbolo de la fugacidad y reflexión sobre el final de la vida; la cruz, signo de su devoción a Cristo y su sufrimiento y los evangelios, instrumento de meditación y oración, además del ungüentario de perfumes, el más característico. Fue una santa favorita de la Contrarreforma por su vida de pecado y arrepentimiento. Su historia ponía de manifiesto a los creyentes la eficacia de la penitencia, tan importante para los católicos y negada por los protestantes. La figura de la santa emerge intensamente iluminada de la penumbra reinante en la cueva, en una atmósfera de fuerte claroscuro que muestra la familiaridad del artista con la iluminación efectista de las obras de Zurbarán.



**32.**

***San Jerónimo penitente***

Hacia 1650-1652

Óleo sobre lienzo,

190,4 × 135,2 cm

**Museo Nacional del Prado,  
Madrid**

La iconografía más habitual de san Jerónimo es la de eremita penitente y erudito. Traductor y estudioso de las Escrituras, por sus aportaciones es considerado uno de los padres de la Iglesia y cardenal honorífico. Por su obra, es santo patrono de los traductores y por su ejemplaridad, su santidad es aceptada por la Iglesia católica, ortodoxa, luterana y anglicana.

Murillo realiza esta pintura a base de efectos contrastados y a la vez naturalistas que no se entenderían si en esta etapa juvenil no conociera la manera de pintar de Ribera. Viendo la pincelada empastada y el tratamiento lumínico, es comprensible que a veces hayan sido confundidos. La luz incide en los elementos principales para dejar en penumbra lo superfluo.



**33.**

***San Pedro***

Hacia 1675-1680

Óleo sobre lienzo,

105 × 92 cm

Galleria Nazionale, Parma

El apostolado al que pertenecen este *San Pedro* y el *San Felipe* es el único completo que se conserva de Murillo, aunque ni la adscripción al maestro ni su procedencia hayan sido plenamente confirmadas. Es importante señalar la huella que este apostolado dejó en la pintura sevillana, lo que certificaría su antigua presencia en la ciudad y su vinculación con la obra del pintor.

El rostro de san Pedro, expresivo y naturalista -uno de los mejores ejemplares del conjunto- tiene sus raíces en una estampa de Ribera de *San Pedro penitente* de 1621, ejemplo de cómo a lo largo de toda su carrera recurre de manera continuada a recursos estilísticos y técnicos ya empleados con éxito en sus comienzos.



**34.**

*San Felipe*

Hacia 1675-1680

Óleo sobre lienzo,  
105 × 92 cm

Galleria Nazionale, Parma

Entre las habituales series bíblicas de la pintura sevillana del Barroco, destacaron los apostolados por sus valores catequéticos y artísticos, siempre con la misma función: recordar a los “pilares” de la Iglesia, ya que sus composiciones monumentales, vinculadas al espacio arquitectónico, se convertían en verdaderos “atlantes” simbólicos.

En este san Felipe advertimos la potencia del rostro y la energía de la mirada penetrante de un retrato del natural, que recuerda a los apóstoles del Ribera más joven, rasgos naturalistas que se concentran también en el libro y en las manos. Quizás lo más llamativo de este lienzo sea el excepcional tipo humano, que no tiene parangón en el resto de la serie, ni en otros apostolados de sus seguidores más directos.



**35.**

*Cristo recogiendo  
sus vestiduras*

Hacia 1670

Óleo sobre lienzo,  
153,7 × 175,3 cm

Krannert Art Museum  
(Universidad de Illinois),  
Champaign

Los momentos posteriores a la flagelación de Cristo tuvieron amplia difusión en la literatura piadosa española de los siglos XVI y XVII. Son muchos los escritores místicos que toman este trágico instante como uno de los más significativos de la Pasión.

Considerada como ejemplo de la humildad de Jesús –de su aceptación del sufrimiento– contó con amplia devoción popular, lo que se refleja en la existencia de asociaciones de fieles destinadas a dar culto a este pasaje de la Pasión. En Sevilla, será la Hermandad de la Columna y Azotes la que incluya entre sus imágenes –por los mismos años en que Murillo está pintando este lienzo– una escultura con esta temática, bajo la advocación de *Cristo de la Púrpura*.





**36.**

***La disipación del hijo pródigo***

Hacia 1660

Óleo sobre lienzo,

104,5 × 135,5 cm

National Gallery  
of Ireland, Dublín

La difusión de esta parábola se enmarca en el interés de la Contrarreforma por recalcar la misericordia de Dios a través del perdón de los pecados. La recreación de la vida disipada del protagonista daba pie a los artistas a componer vistosas escenas de banquetes —con mayor contención en Murillo que en sus contemporáneos europeos—. En estas escenas se repiten determinados elementos como músicos, sirvientes, la abundancia de costosas viandas y bebidas y la presencia de bellas mujeres con lujosos trajes, que se identificaban fácilmente con la idea de una vida pecaminosa, representados todos ellos con una clara intención moralizante.

La composición presenta un cuidado estudio del espacio, en el que el pintor juega con la profundidad mediante el uso de la luz.



37.

*La disipación  
del hijo pródigo*

Hacia 1660-1665  
Óleo sobre lienzo,  
27 × 34 cm

Museo Nacional  
del Prado, Madrid

Los numerosos bocetos de Murillo que se conservan demuestran la importancia de estas pequeñas pinturas en el procedimiento de trabajo de su taller, ya sea como obras preparatorias, o a fin de presentarlos a los clientes o bien como *ricordos*. En este bosquejo, aparecen prácticamente todos los elementos que incluirá en la obra final, aunque con algunos cambios que modifican levemente la lectura de la escena, como la interacción entre el hijo pródigo y la cortesana, que se acercan y cambian ligeramente la dirección de sus miradas. Reduce al mínimo la ostentación, el despliegue de vicios y la mención a la lujuria, haciendo sutiles alusiones al pecado a través de la cortesana y del convite.



**38.**

*Las Bodas de Caná*

Hacia 1669-1673

Óleo sobre lienzo,

179 × 235 cm

The Henry Barber Trust,  
The Barber Institute  
of Fine Arts, Universidad  
de Birmingham

La pintura representa el momento en que se produjo el primer milagro de Jesús, cuando convirtió el agua en vino. Murillo creó una extensa composición de más de veinte figuras con suntuosos ropajes. Los personajes ocupan un solemne espacio arquitectónico cuyas fuertes líneas verticales se equilibran con las líneas horizontales de la mesa. La luz inunda el centro de la escena destacando a la pareja de novios como protagonistas principales. Las jarras de barro, con la pátina brillante de su superficie húmeda, son de un tipo especialmente vinculado con la cerámica sevillana. Murillo resaltó el milagro situándolas en el eje central de la pintura.



**39.**

*La adoración de los Reyes  
Magos*

Hacia 1655-1660

Óleo sobre lienzo,  
190 × 146,1 cm

Toledo Museum of Art,  
Toledo, Ohio

La Virgen muestra el Niño recién nacido a todas las generaciones y los continentes, representados por los Reyes Magos a manera de metáfora de las tres edades del hombre y de los tres continentes conocidos en el momento del nacimiento de Cristo. Ha desaparecido el dramatismo y parte del lujo y los excesos presentes en obras de pintores como Rubens y se ha centrado en las actitudes, la comunicación entre los personajes y los afectos que fluyen en la escena. Como maestro del color, Murillo ha sabido combinar y contrastar una rica paleta de matices complementarios. Esta armonía colorista, heredera del mejor Zurbarán, junto al naturalismo de las figuras, convierten a esta obra en una de las más atractivas del inicio de su madurez.



**40.**

*El martirio de  
san Andrés*

Hacia 1680

Óleo sobre lienzo,  
123 × 162 cm

Museo Nacional  
del Prado, Madrid

Murillo demuestra su gran capacidad para la narración, en un formato menor y poco común en su producción para obras tan complejas. En esta escena de martirio, asunto muy poco habitual en su repertorio, el rostro arrojado de san Andrés está muy cercano a los de sus Inmaculadas, ya que lejos de resaltar su sufrimiento en la cruz, subraya su jubiloso triunfo al anticipar su subida al cielo. La sensación intensa de ascensión se transmite a través de las líneas en aspa de la cruz, la absoluta tensión del cuerpo, la dirección de su mirada y la degradación del colorido, hasta lograr llevar la mirada del espectador a la deslumbrante luminosidad situada sobre las manos del santo.



**41.**

*San Diego de Alcalá dando de comer a los pobres*

Hacia 1645-1646

Óleo sobre lienzo,

173 × 183 cm

Museo de la Real

Academia de Bellas Artes

de San Fernando, Madrid

Estamos ante una de las obras de la serie para el convento de San Francisco con la que Murillo se presenta a la clientela sevillana.

Este lienzo, de ascendencia velazqueña innegable, representa a san Diego de Alcalá, un lego sevillano de San Nicolás del Puerto, repartiendo la *sopa boba* entre los mendigos que recurren a la caridad del convento; una escena tomada de la cotidianidad de la Sevilla más mísera, que también le inspirará sus posteriores pinturas de género.

La caridad aparece personificada en la mujer con su pecho descubierto, dispuesta a alimentar al hijo. Murillo hará suya la leyenda franciscana –«Mira en el pobre a Dios»– y dignificará la figura del mendigo elevándolo a principal protagonista de sus composiciones.



**42.**

*Niño riendo*

Hacia 1670-1675

Óleo sobre lienzo,

52 × 38, 5 cm

National Gallery, Londres

Murillo dedicó particular atención a este tipo de personajes que, hasta ese momento, habían aparecido como secundarios en la pintura europea y particularmente en el ámbito español. Dota a estas figuras anónimas de individualidad y protagonismo, elevando su dignidad al proveerlos de sentimientos propios y de la capacidad para exteriorizarlos: en este caso, la amplia y expresiva sonrisa que contrasta con la mísera indumentaria del muchacho.

La composición es de gran simplicidad. Sin embargo, el tratamiento de la luz, la posición corporal del niño -muy cercano al espectador- y la visión en perspectiva del alféizar, que separa sutilmente el exterior del interior en penumbra, crean, en tan escaso lienzo, un espacio particularmente profundo.



**43.**

*Cuatro figuras  
en un escalón*

1655-1660

Óleo sobre lienzo,

109,9 × 143,5 cm

Kimbell Art Museum,  
Fort Worth

La búsqueda del significado de esta excepcional pintura ha generado hipótesis contradictorias: desde los que defienden que representa una simple familia que observa curiosa lo que sucede en la calle, hasta los que la relacionan con la práctica de la prostitución. En todo caso, la incisiva mirada de los dos jóvenes y de la anciana de enormes gafas, en un recurso habitual en el barroco, invitan descaradamente a participar al espectador.

La indumentaria más cuidada del joven y la del resto de personajes —a excepción del llamativo roto del pantalón del niño dormido— evidencian una cierta posición, si no social sí al menos económica. Murillo reutiliza modelos anteriores, como el muchacho sonriente con sombrero, muy posiblemente el mismo que protagoniza *El joven gallero*.





**44.**

*El joven gallero*

Hacia 1660

Óleo sobre lienzo,

54 × 40,4 cm

Colección Abelló

La vivacidad con que está concebida esta obra es uno de sus principales rasgos. Su planteamiento es audaz, presenta a un niño que mira al espectador, señalándolo directamente con un abrupto escorzo del brazo. Se dirige a él con mofa mostrando una sonrisa abierta, que hace que se pregunte de qué o de quién se estará burlando, creando así cierta incomodidad ante su actitud.

La luminosidad y frescura del tema queda acentuada por los tonos alegres de la indumentaria y por lo pintoresco de las plumas oscuras que adornan el gorro. Por ese adorno, Angulo creyó ver en él uno de los personajes populares que rodeaban las peleas de gallos, motivando el título por el que todavía se conoce la pintura.



**45.**

***Vieja despiojando  
a un niño***

Hacia 1655-1660

Óleo sobre lienzo,

143,7 × 109,0 cm

Bayerische Staatsgemälde-  
sammlungen, Alte  
Pinakothek, Múnich

Parece plausible que esta obra deba asociarse al antiguo refrán español: “El niño con piojos, saludable y hermoso; niño sin ellos, endeble o enfermo”. Este tema es representado especialmente en la pintura holandesa, que Murillo pudo conocer en colecciones privadas sevillanas.

Murillo sitúa de forma innovadora a los niños y su comportamiento infantil como centro de sus pinturas. Aunque las figuras aparecen acompañadas por elementos de naturaleza muerta, el acento recae sobre los personajes y su actividad, a lo cual contribuye la iluminación de la obra. En este caso la escena sucede en un hogar humilde, pero no de total carestía, como se aprecia por detalles como el cascabel del collar del perro o la lente en el corpiño de la anciana.



**46.**

*La pequeña vendedora  
de fruta*

Hacia 1670-1680

Óleo sobre lienzo,

144,3 × 107,6 cm

Bayerische Staatsgemälde-  
sammlungen, Alte  
Pinakothek, Múnich

Esta pintura se integra en una serie de obras de Murillo que muestran niños de las calles de Sevilla que, a pesar de ser pobres, parecen llevar una vida alegre y placentera. Con su representación amable, el pintor no solo quiere despertar el simple placer estético, sino también la simpatía del observador, procedente de una clase social más elevada, hacia los niños que aparecen en el cuadro. Miguel Mañara, con quien Murillo mantuvo una estrecha relación amistosa, difundió una visión positiva de la pobreza.

La técnica de esta obra se diferencia claramente de los otros cuadros de niños. El contraste del claroscuro se ha reducido, apreciándose sombras mucho más suaves. Algunas interpretaciones ven en este cuadro una alegoría del otoño.



47.

*La vieja y el niño*

Hacia 1665

Óleo sobre lienzo,

147 × 107 cms

National Trust Collections,  
Dyrham Park, The Blathwayt  
Collection, Gloucestershire

La obra puede entenderse como una escena picaresca, ya que aparecen los elementos típicos de este tipo de composiciones, como la interacción con la mirada y el gesto, el alimento como preocupación vital y la risa como detonante. Aunque también podría leerse en clave moralizante o satírica, interpretándola como una crítica a la avaricia al apartar la anciana el plato, de forma egoísta, para no compartirlo mientras el muchacho hace escarnio de su tacañería.

Puede adivinarse una tercera interpretación en la mofa del niño que ríe abiertamente mostrando su dentadura, ante la edad y el cruel paso del tiempo de la mujer que, desdentada y con la boca rehundida, no puede sino tomar un alimento blando, como unas gachas o una sopa.



**48.**

*Niños jugando  
a los dados*

Hacia 1670-1680

Óleo sobre lienzo,  
148 × 114 cm

Gemäldegalerie der Akademie  
der bildenden Künste, Viena

Destaca la calidez de la luz que baña la escena; los creíbles gestos de ambos muchachos que, concentrados en la partida, representan retratos individuales y no arquetipos convencionales, y los pequeños fragmentos de naturaleza muerta, propios del mejor bodegonista. Sitúa a los niños jugando en un espacio al aire libre que, posiblemente, pretende reproducir los arrabales más humildes y las viejas murallas de Sevilla y que resulta casi idéntico al de obras como *La invitación al juego de la argolla*, *La vieja y el niño* o *La pequeña vendedora de fruta*.

Murillo consigue transformar con inteligencia un intrascendente suceso callejero, reflejo de la miseria cotidiana, en una atractiva obra pictórica, bajo la que subyace todo un mundo de marginación y pobreza.



**49.**

*Invitación al juego  
de la argolla*

Hacia 1665-70

Óleo sobre lienzo,  
165,2 × 110,5 cm

Dulwich Picture Gallery,  
Londres

El juego de la argolla, citado también en la literatura del Siglo de Oro, consistía en lanzar una bola e insertarla en una argolla clavada en la tierra. En este lienzo, un pícaro, cuyo rostro presenta un soberbio escorzo, tienta a otro al esparcimiento del juego, quizá con miras a apostar el pan que el segundo está devorando sin decoro alguno o, en cualquier caso, a compartirlo. Las connotaciones moralizantes de la obra se desprenden de la mala reputación que tenía el juego en esta época.

Este tipo de escenas callejeras, ya en vida del pintor, hacían las delicias de los comitentes norteamericanos, deseosos de poseer o de portar consigo el particular recuerdo de aquella ciudad de contrastes que fue la Sevilla del XVII.



**50.**

*Autorretrato*

Hacia 1655-60  
Óleo sobre lienzo,  
107 × 77,5 cms

The Frick Collection,  
Nueva York, Gift of Dr. and  
Mrs. Henry Clay Frick II

Murillo se presenta aquí como hidalgo y no como artista, aparentando unos cuarenta años, en la época en la que empezaba a ser un pintor reconocido. El artista se retrata sobre una piedra que era el soporte de la pintura de la Antigüedad clásica. Se trataba de un material prestigioso por lo que se representaba sobre él, y de una enorme durabilidad. La elección del formato oval y la sensación de trampantojo conectan esta obra con las innovaciones del género en el norte de Europa.

Fue su autorretrato más difundido hasta principios del siglo xx y se identifica con uno de los heredados por su hijo Gaspar.



**51.**

*Retrato de Juan  
de Saavedra*

1650

Óleo sobre lienzo,  
135 × 98 cm

Colección Duquesa  
de Cardona

Este retrato es el primero que se conoce firmado y fechado por Murillo. En el remate, dos tablillas sostenidas por niños contienen la edad del noble y el año en el que se pinta el lienzo. El recurso de un marco fingido de piedra es habitual en sus retratos de busto, incluyendo los autorretratos. Tanto por la tipología escogida como por la identidad del representado, inaugura una galería de personajes en la que las relaciones de amistad y mecenazgo con el propio artista se entremezclan con las aspiraciones de promoción social de los retratados. La extensa dedicatoria latina ha sido la principal prueba de la relación entre el noble y el artista, pues en ella Murillo se declara abiertamente agradecido y con sincero afecto a Saavedra.





**52.**

*Retrato de don Antonio  
Hurtado de Salcedo,  
marqués de Legarda*

Hacia 1664

Óleo sobre lienzo,  
238 × 185 cm

Colección Colomer,  
Madrid

Este retrato es una obra única dentro del panorama del barroco español y también en la pintura de Murillo. Especialmente singular es el enfático gesto de cazador y la imponente presencia de la naturaleza. La obra, relacionada con los retratos de Velázquez a miembros de la familia real vestidos de cazadores, muestra a un noble que desea dejar constancia de su ascenso social mediante esa imagen tan característica de la iconografía de la Casa de Austria.

Por la documentación conservada, sabemos que Antonio Hurtado de Salcedo, durante varios años y hasta 1664, fijó su residencia en Sevilla, en la calle Vidrio, cerca de la casa donde entonces residía Murillo.



**53.**

***Retrato de don Andrés  
de Andrade y la Cal***

Hacia 1660

Óleo sobre lienzo,

200 × 119 cm

**Metropolitan Museum of Art,  
Nueva York**

Poco sabemos del personaje con certeza aunque la escenografía que despliega Murillo en torno al retratado parece querer señalarle como persona principal en la Sevilla del momento. Al parecer fue pertiguero en la Catedral, oficio eclesiástico encargado del orden en las iglesias, lo que indica su participación en los cultos públicos.

Su apostura y la refinada indumentaria le otorgan un aspecto de cuidada elegancia. Además, Murillo ha incluido sutilmente otra serie de detalles en la representación que manifiestan su interés en mostrarlo como un personaje socialmente destacado: la presencia del perro que está en la tradición del retrato cortesano en España, el escudo de armas en la pared y la sugerente arquitectura de grandes dimensiones, que añaden la idea de un acaudalado noble.



**54.**

*Retrato de Íñigo Melchor  
Fernández de Velasco*  
(Madrid, 1629-1696)

1659

Óleo sobre lienzo, 208 × 138 cm

Museo del Louvre,  
Departamento de pintura, París

El retratado, miembro de una familia de la alta nobleza, fue octavo condestable de Castilla, séptimo duque de Frías, y en 1661 ingresó en la Orden de Santiago. En 1668 desempeñó el cargo de gobernador de Flandes y en 1676, veinte años antes de su muerte, fue nombrado Mayordomo mayor del rey Carlos II. Es probable que este retrato fuera pintado durante la estancia en Madrid del artista.

Murillo lo sitúa al aire libre con algunos elementos comunes en otros retratos, como la columnata sobre alto pedestal, la balaustrada y el aparatoso cortinaje que enfatiza el espíritu barroco de esta representación. Destaca el negro del traje de seda con reflejos grises. El fondo luminoso inundado de nubes aligera la sobriedad de la figura.



**55.**

*Retrato de Josua Van Belle*

1670

Óleo sobre lienzo,

124 × 102 cm

National Gallery of Ireland,  
Dublín

Josua van Belle (1637-1710) fue un comerciante y naviero holandés y coleccionista de arte procedente de Rotterdam, que estuvo varios años asentado en Cádiz y Sevilla. Murillo realizó su retrato poco antes de que volviese a Holanda.

El retrato, que debió ser de cuerpo entero, está considerado como uno de los mejores del pintor. Se ha propuesto enlazarlo con la tradición del retrato holandés, arguyendo que el mismo Van Belle pudo sugerir a Murillo seguir modelos holandeses presentes en Sevilla. También tiene relación con la tradición flamenca del retrato de aparato, desarrollada en España siguiendo ejemplos de Rubens y Van Dyck y prolongada en la Corte por Velázquez y Carreño, referencias que Murillo tuvo ocasión de estudiar en Madrid durante su viaje de 1658.

*Murillo se sumerge tanto en los temas,  
es tan teatral, se acerca y apela tanto  
al sentido común de la humanidad  
y destaca tanto por su mágica fascinación  
por el color, que cautiva por igual a  
los eruditos y a los ignorantes, prueba  
segura de su innegable excelencia.*

*Manual para viajeros por España  
y lectores en casa, Richard Ford (1840)*

# Murillo

## IV CENTENARIO

### ORGANIZA

Museo de Bellas Artes de Sevilla

### DIRECTORA

María del Valme Muñoz Rubio

### COMISARIOS

Ignacio Cano Rivero

María del Valme Muñoz Rubio

### COORDINACIÓN

*Departamento de conservación  
e investigación*

Ignacio Hermoso Romero

Rocío Izquierdo Moreno

Lourdes Páez Morales

*Departamento de difusión*

Ignacio Cano Rivero

Virginia Marqués Ferrer

### RESTAURACIONES

*Museo de Bellas Artes de Sevilla*

Alfonso Blanco López de Lerma

Fuensanta de la Paz Calatrava

Mercedes Vega Toro

*Equipo externo*

Macarena Pinto Miranda

María Jesús Zayas Cañas

María del Carmen Álvarez Delgado

Miguel Domínguez Jiménez

DISEÑO EXPOSITIVO  
Francisco Bocanegra

DISEÑO GRÁFICO  
PeiPe S.L.

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN  
Coria Gráfica, S.L

PRODUCCIÓN Y MONTAJE  
Ypuntoending S.L.

TRANSPORTE Y MONTAJE DE LAS OBRAS  
SIT, grupo empresarial S.L.

SEGUROS  
Poolsegur | Vadok Arte

ILUMINACIÓN  
José Manuel Flores  
Miguel Ángel Lora

COORDINACIÓN DE SEGURIDAD  
Manuel Campos Ramírez





*Musical  
Sevilla*

100  
años



JUNTA DE ANDALUCÍA  
CONSEJERÍA DE CULTURA