

Guía á la Exposición

LO SAGRADO
HECHO
REALIDAD

PINTURA Y ESCULTURA
ESPAÑOLA, 1600–1700

28 Febrero–31 Mayo, 2010
Galería Nacional del Arte



Mapa de España moderna

INTRODUCCIÓN

En el XVII español, una nueva clase de intenso realismo surgió en el arte. Para vigorizar la Iglesia Católica y contrarrestar el Protestantismo, pintores y escultores intentaron crear imágenes más convincentes y accesibles de Cristo, la Virgen y los santos. Este realismo fue severamente austero, emocionalmente absorbente y hasta sangriento, con el motivo de escandalizar los sentidos y despertar el alma. Aunque los pintores de este tiempo, sobre todo Diego Velázquez y Francisco de Zurbarán, son celebrados hoy en día, los escultores—Juan Martínez Montañés y Pedro de Mena, por ejemplo—son poco conocidos fuera de España. Sin embargo, las esculturas que ellos crearon, las cuales fueron talladas en madera y luego policromadas (pintadas en muchos colores), exigían enorme destreza y resultaron ser algunas de las mejores obras maestras del arte español.

Durante este período, los escultores trabajaron en cerca proximidad con pintores, los cuales fueron enseñados el arte de policromar escultura como parte de su instrucción. Esta colaboración introdujo un nuevo estilo de pintura, uno que fue vivamente naturalista y que acentuaba el ilusionismo tridimensional. Por primera vez, algunos de los ejemplos más finos de la pintura y escultura del Siglo de Oro español están expuestos juntos, mostrando cómo los dos medios de arte influyeron profundamente uno con el otro.

EL ARTE DE PINTAR ESCULTURA: LA BÚSQUEDA PARA LA REALIDAD

La producción de escultura religiosa en España en el siglo XVII fue gobernada estrictamente por el sistema de gremios—el Gremio de Carpinteros para los escultores y el Gremio de Pintores para los policromadores o pintores. La técnica necesaria para pintar escultura fue enseñada en los talleres de pintores por toda España, el más famoso siendo el de Francisco Pacheco en Sevilla, donde tanto Velázquez como Alonso Cano estudiaron. En su tratado influyente, *Arte de la Pintura* (1649), Pacheco afirmó que una escultura de madera “requiere la mano del pintor al animarse.” Es documentado que al principio de su carrera Zurbarán pintó una Crucifixión tallada.

Como medio de expresión artística, la práctica de pintar esculturas es poco estudiada hoy en día. Sin embargo, no hay duda que fue una profesión muy respetada y lucrativa para los pintores. Uno de los resultados del contacto directo entre los pintores y la escultura es evidente en las dos imágenes de la Crucifixión exhibida en esta sala. En el cuadro de Zurbarán, la figura de Cristo reproduce brillantemente las tres dimensiones de la escultura de Juan de Mesa.

I

Diego Velázquez (1599–1660)

Retrato de Juan Martínez Montañés, 1635–1636

Montañés fue uno de los escultores más importantes trabajando en Sevilla en el siglo XVII. Popularmente conocido como el “dios de la madera,” con frecuencia él enviaba sus esculturas al taller de Pacheco para ser pintadas. En 1635, Montañés fue llamado a Madrid para hacer un retrato de Felipe IV en barro. Velázquez representa al artista como un caballero-escultor, vestido con su mejor traje mientras trabaja en el retrato del rey. Dejando el área del modelo de barro inacabado, Velázquez maravillosamente capta el acto de la creación.

óleo sobre tela / Museo Nacional del Prado, Madrid / cat.1

2

Juan de Mesa (1583–1627)
y un pintor anónimo

Cristo en la Cruz, c. 1618–1620

Esta escultura es una pequeña versión ligeramente diferente de una de las Crucifixiones de tamaño natural más celebradas de Mesa, popularmente conocido como el Cristo del Amor. En 1618, la escultura fue encargada por una cofradía, o una fraternidad religiosa de laicos, en Sevilla y todavía es desfilada por las calles en la tarde del Domingo de Ramos. El estilo preciso de tallar de Mesa fue celebrado en su tiempo por su exagerado realismo y su severo sentido de patetismo, visto aquí en el cuerpo demacrado de Cristo que revela los contornos de su caja torácica.

madera pintada / Archicofradía del Santísimo Cristo del Amor,
La Iglesia Colegial del Salvador, Sevilla / cat. 3

3

Francisco de Zurbarán (1598–1664)

San Lucas Contemplando la Crucifixión, c. 1630

Un pintor, con paleta y pincel en mano, se coloca antes de Cristo en la cruz. Él se identifica como Lucas el Evangelista, el santo patrón de los pintores. La composición dramática de Zurbarán, donde las figuras son alumbradas como actores en un escenario, invita a los espectadores a preguntar si San Lucas está contemplando una visión de la Crucifixión, mirando uno de sus cuadros que recién ha terminado o incluso una escultura que él ha policromado. Sin duda Zurbarán conocía los tallados de Mesa en Sevilla [2].

óleo sobre tela / Museo Nacional del Prado, Madrid / cat. 4

LA CREACIÓN DE UNA ESCULTURA POLICROMADA

Como de costumbre, varios artistas especializados participaron en la creación de una escultura como la de *San Juan de la Cruz* de Francisco Gijón [4]. El escultor talló el torso de la figura de un tronco de madera, lo cual aligeró haciendo un hueco en su interior para reducir el peso y el chance de daño. La cabeza, los brazos, las manos, y los pies, con adición de la capa, la capucha y la prenda escapularia, están tallados por separado y después clavados o pegados al torso. Los defectos y las juntas en la madera están tapados con tiras de lino y suavizados con yeso. Luego la escultura está lista para ser enviada al taller del pintor, el cual decoró el hábito de San José usando la técnica del estofado: el lino está tapado con una capa fina de bol, un barro rojizo adhesivo, que se fianza encima de la lámina de pan de oro. Después el artista pintó encima del oro (en ténpera de huevo) y, usando un punzón, raspó la pintura para crear los diseños dorados.

En lo esencial, habían dos maneras de pintar las encarnaciones—polimento y mate. En la técnica polimento, la superficie fue policromada con pintura de óleo o témpera que entonces fue pulido haciendo lucir la escultura muy brillante y poco natural. Por contraste, la técnica de mate fue preferida en Sevilla por su cercana aproximación a la apariencia verdadera de la piel. Este método se us  para la cabeza, el rostro, las manos y los pies de San Juan. Una preparada capa rojiza sirvió como la base de los colores de témpera mate. Con consuma habilidad, el pintor cre  sombras y textura usando una pintura de óleo para hacer resaltar los pómulos y el mentón de San Juan. El toque final fue aplicar un barniz de clara de huevo para hacer brillar los ojos.

4

Francisco Antonio Gijón (1653–c. 1721)
y un pintor anónimo (posiblemente
Domingo Mejías)

San Juan de la Cruz, c. 1675

San Juan de la Cruz (1542–1591) patrocinó comunidades religiosas que llegaron a ser conocidas como los Carmelitas Descalzos porque los frailes iban descalzos o sólo se ponían sandalias en empatía con los pobres. Juan, el autor de algunas de las poesías españolas más sobresalientes, tiene a la mano uno de sus libros de comentario místico, *La Subida de Monte Carmel*, identificado por la montaña miniatura (una vez coronada por una cruz) subiendo simbólicamente de sus páginas. Gijón era un escultor de Sevilla reconocido por su habilidad de tallar obras dramáticas de intensa emoción. Sólo tenía veinte—un años cuando recibió el encargo de esta escultura. Para cumplir con las estipulaciones de sus patrocinadores, la terminó en aproximadamente seis semanas.

madera pintada y dorada / Galería Nacional del Arte, Washington, Fondo Permanente de los Patrocinadores / cat. 17



La Virgen de la Inmaculada Concepción

La Inmaculada Concepción—la creencia que la Virgen María nació libre de pecado original—fue una doctrina teológicamente compleja discutida con pasión en círculos religiosos desde la Edad Media. Este tema fue especialmente popular en Sevilla debido a la devoción especial a la Virgen que tenía esa ciudad.

Escultores y pintores como Montañés y Pacheco trabajaron juntos en establecer una imagen ortodoxa de la Virgen Inmaculada. Artistas tomaron como su fuente principal la descripción del Libro de la Revelación (12:1–12:2) de, “una mujer envuelta en el sol, con la luna debajo de sus pies y sobre la cabeza una corona de doce estrellas...” Pacheco estipuló aún más en su tratado que la Virgen debe ser retratada como una niña hermosa de doce o trece años con “ojos finos y serios.”

S

Atribuido a Juan Martínez Montañés (1568–1649) y un pintor anónimo

La Virgen de la Inmaculada Concepción, c. 1628

Montañés y Pacheco colaboraron durante sus carreras para producir varias versiones de la Virgen de la Inmaculada Concepción. Lo más probable es que esta versión vino del taller de Montañés y sigue atentamente las enseñanzas de Pacheco en cómo pintar las encarnaciones y aplicar la detallada técnica de estofado (ver página 8) para adornar las túnicas. La expresión benévola de la Virgen y el naturalismo de su pose, rostro juvenil, largo cabello castaño y manto que cae copiosamente sobre su cuerpo delgado— tendrían una influencia profunda sobre generaciones de artistas, sobre todo al joven Velázquez [6].

madera pintada y dorada / Iglesia de la Anunciación,
Universidad de Sevilla / cat. 9



6

Diego Velázquez (1599–1660)

La Inmaculada Concepción, 1618–1619

En los años que Velázquez pintó este cuadro se hubiera recién graduado del taller de Pacheco, donde probablemente fue entrenado en el arte de pintar escultura. Aquí Velázquez le otorga a su figura un sentido fuerte de tres dimensiones. Radiografía-X ha revelado que al principio el manto azul de la Virgen caía más libremente, como si fuera soplado por el viento. Eventualmente Velázquez eliminó las colgaduras desbordadas, probablemente porque estorbaban el sentido escultural que él deseaba. Los pliegues de la túnica roja se hayan amontonados encima de la luna, una característica también vista en la escultura de Montañés [5], aunque Velázquez decidió no usar pan de oro como lo hizo el escultor.

óleo sobre tela / La Galería Nacional de Londres, Comprado con la ayuda del Fondo de Arte, 1974 / cat. 8

Una Verdadera Semejanza: Retratos

Las órdenes religiosas en España en el siglo XVII fueron patrocinadores importantes del arte, muchas veces encargando imágenes para exaltar a sus fundadores, miembros importantes, o la historia de las órdenes. La Orden de los Jesuitas sólo había sido establecida recientemente en 1549 por el ex-soldado y predicador erudito San Ignacio de Loyola (1491–1566). Famosos por su rigor, su piedad y el énfasis en la enseñanza, los Jesuitas difundieron la doctrina Católica hasta Japón.

En 1609, para señalar la beatificación de Ignacio (un nivel de veneración que precede la santidad), los Jesuitas encargaron a Montañés y Pacheco para crear la escultura de él demostrado aquí. Para capturar su verdadera semejanza, dependieron de la máscara de muerte de Ignacio, una copia de yeso que Pacheco poseía. Pacheco proclamaba que su retrato del santo era el mejor de todos los retratos “porque de verdad parecía vivo.” Al igual que la mayoría de las imágenes de las figuras sagradas en esta exposición, sean esculturas o pinturas, el impacto es aumentado por el hecho de que el santo es representado de tamaño natural.

7

Juan Martínez Montañés (1568–1649)
y Francisco Pacheco (1564–1644)

San Ignacio de Loyola, 1610

Esta escultura (y *San Francisco de Borja* [9], localizado cerca) es una imagen de vestir, una figura tipo maniquí en la que sólo la cabeza y las manos son talladas y pintadas. El resto de la figura es cubierto en verdadera ropa. La policromía es un ejemplo fino de la técnica mate de Pacheco, la cual él creyó más natural para las encarnaciones que un barniz brillante. Es probable que una vez el santo tenía una cruz en su mano derecha. La túnica negra, hecha de tela encolada, puede haber sido añadida en el siglo XIX.

madera pintada y tela encolada / Iglesia de la Anunciación,
Universidad de Sevilla / cat. 15

8

Alonso Cano (1601–1667)

San Francisco de Borja, 1624

Francisco Borja (1510–1572) era un caballero que pasó la primera parte de su vida en el servicio del emperador Carlos V y su esposa Isabel. Después de la muerte de la emperatriz, Borja visitó su tumba y fue tan escandalizado por su cuerpo podrido que declaró que ya no atendería a un maestro mortal y en 1546 se unió a la orden Jesuita. Aquí él es retratado meditando con una calavera coronada, un símbolo por la vanidad mundana. Este retrato es similar a la escultura del santo de Montañés [9], que Cano tal vez presencié a Pacheco pintar mientras fue un estudiante en su estudio. Cano fue igualmente reconocido como escultor.

óleo sobre tela / Museo de Bellas Artes, Sevilla / cat. 13

9

Juan Martínez Montañés (1568–1649)
y Francisco Pacheco (1564–1644)

San Francisco de Borja, c. 1624

Como *San Ignacio de Loyola* [7], este retrato es una imagen de vestir, un maniquí de tamaño natural vestido en tela verdadera; sólo las partes del cuerpo que son visibles, la cabeza y las manos, están talladas. El Santo lleva una sotana sencilla pero en ocasiones solemnes habría sido vestido en detalladas batas litúrgicas. Tallada por Montañés y pintada por Pacheco, la escultura fue encargada por los Jesuitas de Sevilla para marcar la beatificación de Borja en 1624. Pacheco aplicó un tono más oscuro de marrón para acentuar los pómulos de Borja y una línea negra sobre los párpados para hacer resaltar sus ojos. El toque final de Pacheco fue aplicar un barniz de clara de huevo a los ojos para que el rostro, como él escribió, “se anima y los ojos brillan.” Originalmente la figura hubiera tenido una calavera verdadera en su mano izquierda.

madera pintada y tela encolada / Iglesia de la Anunciación,
Universidad de Sevilla / cat. 14

San Francisco en Meditación: “Un Cádaver en Extasis”

El hijo de un rico comerciante, San Francisco (1181/1182–1226) creció disfrutando de una vida lujosa, pero pronto se descontentó con su existencia material. Cambió su ropa con un mendigo y comenzó su búsqueda espiritual. Francisco se identificaba tanto con el sufrimiento de Cristo en la cruz que milagrosamente el recibió las heridas (los estigmas) en sus manos, pies, y pecho. Durante su vida atrajo muchos discípulos y fundó la orden de los franciscanos, la cual fue basada en las reglas de la pobreza, la castidad y la obediencia, simbolizado por los tres nudos en la cuerda llevada alrededor de su hábito. La vida severa y aislada de San Francisco lo volvió una figura ejemplar en España después de la Contrarreforma.

En 1449 el Papa Nicolás V y un pequeño séquito entraron a la cripta donde San Francisco fue enterrado en Asis para rendirle homenaje. Fueron asombrados al descubrir que a pesar de que el santo se había muerto hace más de docientos años, su cuerpo estaba milagrosamente conservado y estaba parado vertical, sus ojos mirando hacia el cielo y sus estigmas todavía sangrando. Imágenes de esta maravilla, como las de Zurbarán y Pedro de Mena [10, 11] fueron muy populares en España en el siglo XVII.

IO

Francisco de Zurbarán (1598–1664)

San Francisco Parado en Éxtasis, c. 1640–1645

Zurbarán retrató a San Francisco de pie en un estado de éxtasis, exactamente como el Papa Nicolás V supuestamente había encontrado al cadáver cuando entró a su tumba. El cuadro representa al santo como si estuviera alumbrado por la luz de una vela en un nicho poco profundo, su presencia escultural ocupando toda la composición. Proyectando una sombra sobre la pared, su hábito cuelga recto hacia el piso en largos pliegues paralelos, acentuando la postura vertical del santo.

óleo sobre tela / Museo de Bellas Artes, Boston, Fondo
Herbert James Pratt / cat. 32

II

Pedro de Mena (1628–1688)

San Francisco Parado en Éxtasis,
1663

Mena condujo un taller muy próspero en Málaga en el sur de España. Él tallaba y pintaba sus esculturas, lo cual le dió control completo sobre sus obras. Esta escultura puede haber sido inspirada por el cuadro del santo hecho por Zurbarán [10]. Para otorgar un sentido aumentado de realismo, Mena utilizó vidrio para los ojos, pelo para las pestañas y cuerda para el cinturón, a pesar de que el tamaño pequeño de la figura contradice su intento al naturalismo. Los detalles del hábito remendado son rendidos escrupulosamente en esta escultura llamativa y excelentemente conservada, que nunca había dejado la Catedral de Toledo antes de esta exposición. Un viajero inglés del siglo XIX lo describió como “una obra maestra de extático sentimiento cadavérico.”

madera pintada, vidrio, cuerda y pelo humano / Cabildo de la Santa Iglesia Catedral Primada, Toledo / cat. 33

I2

Francisco de Zurbarán (1598–1664)

San Francisco Arrodillado en Meditación, 1635–1639

Situando la escena en un espacio oscurecido, Zurbarán ha reducido la composición a lo esencial. Un rayo de luz llama la atención a la forma escultural de un monje rezando. Si no fuera por los estigmas, o las huellas de las heridas de Cristo, apenas visible en su mano derecha, pensaríamos que esto podría ser una representación de cualquier monje franciscano en vez de San Francisco. Con los ojos fijamente enfocados y la boca abierta asombrada, la figura expresa un sentido de una revelación imprevista. El cuadro puede haber sido destinado para la devoción privada, quizás para una celda pequeña o una capilla privada, donde los monjes podrían acordarse del ejemplo de su fundador.

óleo sobre tela / La Galería Nacional, Londres / cat. 29

Las Meditaciones sobre la Pasión

Cada año durante Semana Santa, la Pasión de Cristo—es decir, su sufrimiento en los acontecimientos que precedieron a su muerte y resurrección—es reconstruido en ciudades y pueblos por toda España. Carrozas, o pasos, pesando hasta dos toneladas y sosteniendo esculturas pintadas de tamaño natural, son cargadas por las calles. Cada carroza representa un acontecimiento diferente de la Pasión. Sostenido en los hombros de alrededor de treinta hombres, las carrozas tambalean de lado a lado, dando la impresión que las esculturas están vivas. El relato actual impresiona a muchos espectadores.

Las esculturas policromadas de la Pasión fueron también encargadas para las Iglesias y para la devoción privada. El realismo absoluto de las esculturas, que hoy en día tal vez horroriza y espanta a algunos espectadores, tenía la intención de despertar emociones de la empatía y de la piedad. Reconstrucciones tan poderosas de las escenas de la Pasión fueron repetidas en las obras de pintores como Velázquez, Zurbarán, y Francisco Ribalta.

I3

Jusepe de Ribera (1591–1652)

La Lamentación sobre el Cristo Muerto, principio de los años 1620

El cuerpo de Cristo toma un lugar central en una sábana blanca estrujada, rodeado por las figuras arrodilladas de San Juan el Evangelista, la Virgen y María Magdalena. La composición de Ribera recuerda a los grupos de esculturas religiosas desfilados en las carrozas durante Semana Santa en España.

Radiografía-X revela que el rostro de Magdalena estuvo originalmente más cerca a los pies de Cristo. Probablemente los estaba besando, igual que las imágenes sagradas que fueron veneradas por devotos justo antes de ser cargadas a través de las calles.

óleo sobre tela / La Galería Nacional, Londres, Presentado por David Barclay, 1853 / cat. 28

I4

Tras Pedro de Mena (1628–1688)

María Magdalena Meditando en la Crucifixión, fines de los años 1660

Magdalena renunció a sus maneras disolutas cuando llegó a ser uno de los discípulos de Cristo. Después de la Crucifixión, ella adoptó una vida austera y penitente. Aquí, ella medita sobre un crucifijo pequeño que lleva en su mano izquierda. Ella da un paso hacia adelante en una postura dinámica, su mano derecha agarrada al seno, agobiada por la empatía que siente hacia el sufrimiento de Cristo. María está vestida con una camisa sencilla que fue tallada para parecer pasto toscamente tejido.

madera de cedro pintada, vidrio, y cuerno (para las uñas) /
Iglesia de San Miguel, Valladolid / comparar cat. 23



IS

Artista español anónimo, posiblemente Círculo de Pedro de Mena

Pietà, c. 1680–1700

Aunque el Nuevo Testamento no menciona la Pietà, la escena de la Virgen afligida sobre su hijo muerto se volvió un tema familiar en el arte cristiano. Esta escultura es una de los pocos ejemplos de figuras hechas principalmente de tela encolada que ha sobrevivido fuera de España. Muchas de las otras, que frecuentemente son confundidas con esculturas de madera, se mantienen en iglesias españolas. Su peso ligero fue oportuno para las procesiones religiosas donde esculturas como ésta inspiraron a los devotos a sobrepasar sus preocupaciones individuales y en lugar traspasar a los misterios del amor y sacrificio.

lino pintado y dorado, papier mâché, yeso, y vidrio / Museo del Arte del Municipio de Los Angeles, adquirido con fondos proporcionados por Eugene V. Klein y Mary Jones-Gaston en memoria de sus padres, Sr. y Sra. Charles Stone Jones, por intercambio

I6

Pedro de Mena (1628–1688)

Cristo como el Hombre Doloroso (Ecce Homo), 1673

Esta escultura, destinada a ser vista de cerca, fue pintada con una destreza excepcional. Pintura azul debajo los tonos rosados de la piel sugiere la magulladura de la piel de Cristo. Las gotas de sangre que escurren por su cuerpo son absorbidas por el paño alrededor de su cintura. Mena incluyó ojos de vidrio en las cuencas de los ojos y utilizó pelo verdadero para las pestañas. La escultura fue construida para el hijo ilegítimo de Felipe IV, Don Juan de Austria, para su devoción privada. El realismo brutal le hubiera recordado que la contemplación del sufrimiento era el camino a la verdadera fe y comprensión.

madera pintada, pelo humano, marfil, y vidrio / Real
Monasterio de las Descalzas Reales, Patrimonio Nacional,
Madrid / cat. 20

I7

Francisco Ribalta (1565–1628)

Cristo Abrazando a San Bernardo de Clairvaux, c. 1624–1627

Oración apasionada frente a las esculturas y las pinturas de Cristo condujo a algunos a experimentar con él una unión mística. San Bernardo supuestamente recibió a Cristo en sus brazos después de orar al frente de una escultura de Cristo en la cruz. Para comunicar el estado visionario de Bernardo, Ribalta lo representa con los ojos cerrados y una sonrisa extasiada. Esta escena se destaca por la manera en la que Cristo parece ser transformado de una escultura de madera a un ser humano.

óleo sobre tela / Museo Nacional del Prado, Madrid / cat. 26

18

Diego Velázquez (1599–1660)

Cristo Después de la Flagelación Contemplado por el Alma Cristiano, probablemente 1628–1629

Velázquez representa un tema raramente ilustrado: siguiendo su flagelación por soldados romanos, Cristo fue visitado por un alma Cristiana en forma de un niño, acompañado por un ángel de la guarda. Los Evangelios sólo cuentan el instante de los azotes de Cristo, pero otros textos religiosos relatan los momentos después de la flagelación. Las figuras del ángel y del alma Cristiana parecen ser tomadas de la vida, insinuado por las alas atadas del ángel que se parecen a un accesorio de un taller artístico. Como los pintores, a diferencia de los escultores, sólo podían representar sus figuras de un punto de vista, Velázquez utilizó los gestos del niño y del ángel para dirigir atención a la espalda de Cristo, recordando a los espectadores de las heridas ocultas que él había sufrido.

óleo sobre tela / La Galería Nacional, Londres, Presentado por John Savile Lumley (después Baron Savile), 1883 / cat. 19



I9

Francisco de Zurbarán (1598–1664)

San Serapio, 1628

Nacido en Gran Bretaña, Serapio (c. 1179–1240) viajó a España y se unió a la Orden de los Mercedarios, cuyo nombre viene de la palabra *merced*. Según un relato español del siglo XVII de su martirio, Serapio luego regresó a las Islas Británicas donde fue capturado por piratas. Atado de pies y manos a dos postes, fue torturado hasta su muerte.

Zurbarán ha representado a Serapio después de la prueba dura, eliminando cualquier detalle ensangrentado; en cambio Serapio parece estar durmiendo. Lleva puesto el hábito blanco de los Mercedarios con el escudo sujetado al frente. La interpretación de Zurbarán de las colgaduras y el modo en que la luz y sombra iluminan los pliegues, dotan al santo una existencia física y grandiosa que contradice su cuerpo roto. Con sus brazos extendidos y su cabeza caída sobre su pecho, la postura recuerda a la de Cristo en la cruz.

óleo sobre tela / Museo del Arte de Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, Fondo de la Colección de Ella Gallup Sumner y Mary Catlin Sumner / cat. 35

20

Gregorio Fernández (1576–1636)
y un pintor anónimo*Ecce Homo*, antes del 1621

Cristo, atado, azotado y mofado por los soldados, fue presentado por Poncio Pilato a los Judíos con las palabras “*Ecce homo*” (“Contemplan, el hombre”). Para rendir las heridas en la espalda de Cristo, Fernández quitó una capa del fondo y aplicó un color rojizo claro. Para hacer la piel magullada y manchada, aplicó con grandes pinceladas una mezcla de pintura azul y rosada. Cuando el paño fue quitado para la restauración de la escultura en 1989, se reveló que Fernández había inicialmente concebido a la figura totalmente desnuda.

Está el dicho Gregorio en opinión de venerable,
por sus muchas virtudes; pues no hacía efigie
de Cristo Señor nuestro, y de su Madre Santísima,
que no se preparase con la oración, ayunos,
penitencias, y comuniones, porque Dios le
dispensase su gracia para el acierto.

—Antonio Palomino, historiador del arte
y pintor español del siglo XVIII

madera pintada, vidrio, y tela / Museo Diocesano y
Catedralicio, Valladolid / cat. 18



21

Juan Martínez Montañés (1568–1649)
y un pintor anónimo

*Cristo en la Cruz (Cristo de los
Desamparados)*, 1617

Conocido como el Cristo de los Desamparados, esta escultura espléndida representa a Cristo ya muerto; el peso de su cuerpo pálido y delgado tira de los clavos que atan sus manos a la cruz. Sangre escurre por su pecho y se congela alrededor de sus heridas. El paño voluminoso amontonado alrededor de la cintura de Cristo, tallado con brillantez, es testimonio al apodo de Montañés, “el dios de la madera.” Semejante esculturas policromadas de tamaño natural hubieran sido familiares a artistas como Zurbarán [22], el cual pintó un tallado de una Crucifixión al principio de su carrera. La intención de tales esculturas fue de inspirar el temor, la piedad, y la identificación con el sacrificio de Cristo.

madera pintada / Iglesia del Convento de Santo Ángel,
Carmelitas Descalzos, Sevilla / cat. 24

22

Francisco de Zurbarán (1598–1664)

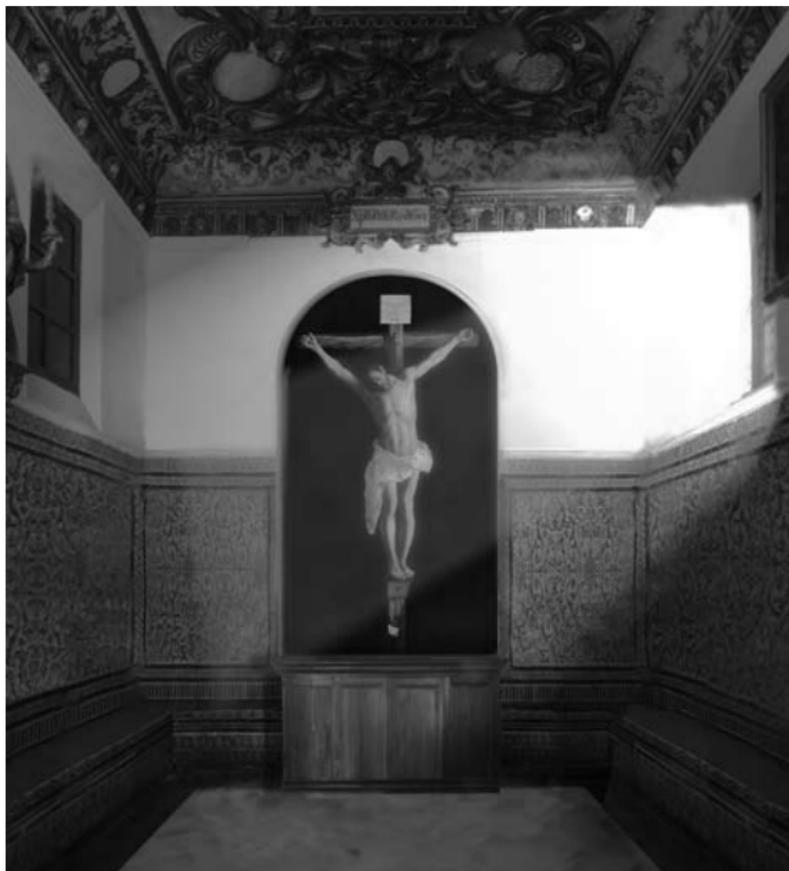
Cristo en la Cruz, 1627

Zurbarán diseñó este cuadro para un nicho arqueado colocado sobre un altar en una capilla del monasterio dominicano de San Pablo en Sevilla (ver reedificación en la página 38). Clavado a una cruz tosca, el cuerpo sin vida de Cristo surge de la oscuridad impenetrable, iluminado sólo por una luz brillante de una ventana oculta a mano derecha. La escena es desprovista de cualquier detalle narrativo, obligando al espectador de enfocarse en el sacrificio de Cristo. En la carne luminosa y los pliegues crespos del paño, Zurbarán lleva la ilusión de la realidad a un nuevo nivel.

[H]ay un Crucifijo de su mano,
que lo muestran cerrada la reja de la capilla
(que tiene poca luz), y todos los que lo ven,
y no lo saben, creen ser de escultura.

—Antonio Palomino, historiador del arte
y pintor español del siglo XVIII,
sobre el *Cristo en la Cruz* de Zurbarán

óleo sobre tela / El Instituto del Arte de Chicago, Fondo
Robert A. Waller 1954.15 / cat. 25



Reconstrucción de la escena original del *Cristo en la Cruz*.
© de Zurbarán por Robert Cripps

Conferencias del Domingo

28 Febrero, 2010 / 2:00 pm / Auditorio del Edificio Este

Lo Sagrado Hecho Realidad: La Creación de una Exposición

Xavier Bray, conservador de la exposición y asistente conservador de las pinturas europeas de los siglos XVII y XVIII, La Galería Nacional, Londres. A continuación, firma del libro *The Sacred Made Real: Spanish Painting and Sculpture, 1600–1700*.

7 Marzo, 2010 / 2:00 pm / Auditorio del Edificio Este

La Escultura se Aviva: Esplendor, Color, y Realismo en España del Barroco y en Otras Partes

Nicholas Penny, director, La Galería Nacional, Londres

26 Abril, 2010 / 12:10 y 1:10 pm

Auditorio Pequeño del Edificio Este

Desmistificando lo Místico: La Creación de una Escultura Española Policromada del Siglo XVII

Daphne Barbour, conservadora principal, departamento de conservación de objetos, y Judy Ozone, conservadora principal, departamento de conservación de objetos, Galería Nacional del Arte

Películas de la Exposición

Lo Sagrado Hecho Realidad

Esta película documental explora las tradiciones y los rituales rodeando la escultura tallada y pintada de España del siglo XVII. Esta película revela cómo la colaboración entre los escultores y los pintores tomó un papel central en el desarrollo del arte español del siglo XVII. Incluye escenas exclusivas de las esculturas en sus sitios locales y también como parte de las procesiones de Semana Santa en Sevilla. Producido por la Galería Nacional en Londres. (46 minutos)

Creando una Escultura Policromada Española

Esta película explica el proceso de crear una escultura policromada. Imágenes digitales de un escultor y un pintor muestran las técnicas corrientes en España en el siglo XVII. Producido por el Museo J. Paul Getty. (12 minutos)

Lo Sagrado Hecho Realidad se presentará primero, seguido por *Creando una Escultura Policromada Española*.

Auditorio del Edificio Este

28 Febrero–30 Mayo, 2010

Domingos, Martes, y Viernes, 11:30 am

con algunas excepciones

Auditorio Pequeño del Edificio Este

28 Febrero–31 Mayo, 2010

Lunes–Viernes, 12:00–5:00 pm

Fines de semana, sin interrupción

con algunas excepciones

Programas de Cine

Abril

Cincuenta Años de Cine Experimental Español

Presentado conjuntamente con el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, esta serie examina los ensayos en el cine español y las películas de corto rodaje hechas por artistas a mediados de los años 1950 hasta el presente.

Abril y Mayo

Catalunya: Poesía de un Lugar

Una retrospectiva de cinematografía Catalana organizada conjuntamente con Filmoteca de Catalunya en Barcelona, representa obras poco vistas de la era silenciosa a través de documentales y relatos contemporáneos, introducido por el conservador e historiador cinematográfico Josep Calle Buendia.

Conciertos

28 Febrero, 2010 / 6:30 pm

Edificio Oeste, Patio del Jardín Oeste

Música abierta

Música por Bizet, Buononcini, Gabrielli, y otros compositores

24 Marzo, 2010 / 12:10 pm

Sala de Conferencias, Edificio Oeste

Ignacio Prego, clavicembalista

Música por compositores españoles del siglo XVI y XVII

Visitas para Adultos

Por favor consultar el Calendario de Eventos o www.nga.gov para el programa completo.

En el Web

www.nga.gov/sacred

Catálogo

The Sacred Made Real: Spanish Painting and Sculpture, 1600–1700, por Xavier Bray et al. Color completo. 208 páginas. Cubierta dura \$65, cubierta suave \$45. Disponible en las tiendas de la Galería o online en shop.nga.gov.

Información General

Horario: Lunes–Sábado, 10:00 am–5:00 pm, Domingo 11:00 am–6:00 pm. El sitio Web de la Galería: www.nga.gov. Para información sobre accesibilidad a las galerías y áreas públicas, audioguías y signoguías, y otros servicios y programas, consulta a los Puntos de Información, el sitio Web o llama a 202.842.6690 (TDD line 202.842.6176).

Entrada a la Galería Nacional del Arte y a todos sus programas es gratis, a menos que indique lo contrario.



Artista español anónimo, posiblemente Círculo de Pedro de Mena, *Pietà* (ver página 28)

Esta exposición se ha hecho posible en Washington por el apoyo generoso de Robert H. Smith, La Fundación de Charles Engelhard y un donante anónimo.

Se presenta esta exposición con la oportunidad de la Presidencia Española en la Unión Europea, con el apoyo del Ministro de Cultura Española, la Fundación España-Estados Unidos y la Embajada de España en Washington, DC. Esta exposición está incluida en el programa *Preview Spain: Arts & Culture '10*.

Apoyo adicional para la presentación en Washington es proporcionado por Buffy y William Cafritz.

La exposición es apoyada por una indemnidad del Concilio Federal en las Artes y Humanidades.

La exposición ha sido organizada por la Galería Nacional del Arte, Washington y la Galería Nacional, Londres.

Esta guía es basada en una que fue escrita por Xavier Bray, conservador de la exposición, para la Galería Nacional, Londres.

