

# LO SAGRADO HECHO REAL

PINTURA Y ESCULTURA  
ESPAÑOLAS 1600–1700

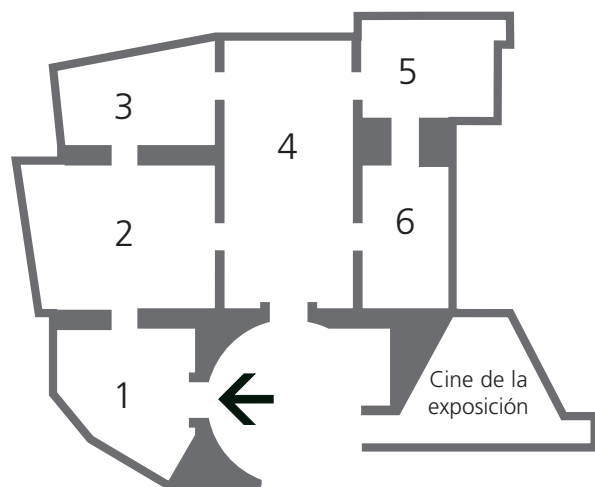
21 DE OCTUBRE DE 2009–24 DE ENERO DE 2010

**Por favor, devuelva este ejemplar  
al finalizar su visita**

Hay copias a su disposición en los Mostradores  
de Información o en Internet, en la página:  
[www.nationalgallery.org.uk/the-sacred-made-real](http://www.nationalgallery.org.uk/the-sacred-made-real)

THE  
NATIONAL  
GALLERY

Financiado por la asociación American Friends of the  
National Gallery (Amigos Americanos de la National Gallery)  
a través de una generosa donación realizada por Howard  
Ahmanson y Roberta Ahmanson.



### Documental de la exposición

Las extraordinarias esculturas que conforman esta exposición, de una apariencia tan real, como son el Cristo que sufre, la Virgen que llora su pérdida y los diversos santos, se siguen venerando hoy en día en iglesias y catedrales de toda España. En un breve documental, que se proyecta en el cine de la exposición, se examina la relevancia contemporánea de estas obras, incluyendo unas dramáticas secuencias donde se muestra cómo salen en procesión, a la luz de las velas, por calles y plazas de Sevilla y de Valladolid durante la Semana Santa. Si así lo desea, le invitamos a que acuda a ver esta película, de 20 minutos de duración, en cualquier momento durante su visita a la exposición.

Subtítulos en Inglés; gratuito



### Audioguía

El conservador Xavier Bray les ofrece una particular visita guiada a la exposición, acompañado por la pintora y escultora brasileña Ana María Pacheco y por el sacerdote jesuita James Hanvey. La audioguía y el documental sobre la exposición incluyen una banda sonora especialmente encargada para la ocasión al reconocido pianista británico Stephen Hough, el cual ha creado una interpretación moderna del Réquiem de Tomás Luis de Victoria (1605). Los distintos movimientos de este hermoso sexteto de cuerda se pueden escuchar en las diversas salas que acogen esta exposición.

Disponible en inglés, francés y español;  
£3,50; precio reducido: £3

### Proceso de elaboración de una escultura policromada española

Si desea descubrir la increíble destreza que requería la elaboración de las esculturas policromadas presentes en esta exposición, visite la muestra temática que se expone en la Sala 1, en la segunda planta. Dispone de información más detallada acerca de esta técnica en la última página de esta guía.

### Un recorrido por las obras maestras españolas

Si desea ver otras grandes obras del Siglo de Oro español, incluyendo algunas de las obras maestras realizadas por Velázquez y Zurbarán, diríjase al Mostrador de Información, donde le informarán acerca de nuestro 'recorrido especial por la colección española de la National Gallery'.

Disponible en inglés y español; gratuito

# INTRODUCCIÓN

En la España del siglo XVII surgió un nuevo tipo de realismo en el ámbito artístico. Con el fin de revitalizar y de dar un nuevo impulso a la Iglesia Católica, pintores y escultores trabajaron conjuntamente con el objetivo común de lograr que lo sagrado resultase tan realista y accesible como fuera posible. Este tipo de realismo no se parecía en nada a los que estaban surgiendo en otros países europeos. El de España era un realismo descarnado, crudo, austero y a menudo sangriento, cuya intención era impactar a los sentidos y conmover el alma.

A pesar de que los pintores que llevaron a cabo su labor durante este periodo, como Velázquez y Zurbarán, siguen gozando de un gran reconocimiento

hoy en día, los escultores de esa época (Juan Martínez Montañés y Pedro de Mena, por poner un ejemplo) son prácticamente unos desconocidos fuera de España. El tipo de escultura que realizaban, tallada en madera y, a continuación, policromada (pintada de muchos colores), requería una pericia considerable. De hecho, de esta técnica resultaron algunas de las grandes obras maestras del arte español.

Durante este periodo, los escultores trabajaron en estrecha colaboración con los pintores. De hecho, a estos últimos, como parte de su formación, les instruían en el arte de policromar esculturas. Esta exposición tratará de argumentar cómo este contexto condujo a un nuevo estilo de pintura: un estilo enormemente naturalista y que daba mucha importancia a la tridimensionalidad. Por primera vez, algunos de los más brillantes ejemplos de la pintura y la escultura realizadas durante el Siglo de Oro español se exponen en estas salas de manera yuxtapuesta, demostrando cómo estos dos medios de expresión ejercieron una profunda influencia mutua.

Esta exposición ha sido organizada de manera conjunta por la National Gallery de Londres y por la National Gallery of Art de Washington D. C.

Financiado por la asociación American Friends of the National Gallery (Amigos Americanos de la National Gallery) a través de una generosa donación ofrecida por Howard Ahmanson y Roberta Ahmanson.

La National Gallery quiere dar las gracias al Ministerio de Cultura español, Junta de Turismo español, al Instituto del Patrimonio Cultural de España y a la Iglesia Católica española por su generoso apoyo.

Esta exposición ha sido posible gracias a la colaboración del Government Indemnity Scheme, un programa del DCMS administrado por el MLA.



Mapa moderno de España

SALA 1

## EL ARTE DE PINTAR ESCULTURAS: LA BÚSQUEDA DE LA REALIDAD

La producción en España, durante el siglo XVII, de esculturas de temática religiosa estaba regida por el sistema de gremios: el Gremio de los Carpinteros para los escultores y el Gremio de los Pintores para los policromadores o pintores. Las habilidades necesarias para pintar escultura se adquirían en estudios de pintura que había repartidos por toda España. El más famoso de ellos era el estudio de Francisco Pacheco, ubicado en Sevilla, con el que estudiaron Velázquez y Alonso Cano. En su influyente tratado titulado *Arte de la Pintura* (1649), Pacheco aconseja que una escultura de madera 'necesita que la mano del pintor cobre vida'. Está documentado que Zurbarán pintó una talla de la Crucifixión al inicio de su carrera.

La labor de pintar esculturas, analizada como forma artística, sigue estando a día de hoy muy poco estudiada. Sin embargo, no hay duda de que en su tiempo se trató de una labor enormemente respetada, considerada como un lucrativo negocio para los pintores. Uno de las consecuencias patentes del contacto directo que los pintores tuvieron con la escultura religiosa fue el ilusionismo tridimensional que a menudo introdujeron en sus composiciones.

1 

Diego Velázquez (1599–1660)

### Retrato de Juan Martínez Montañés, 1635–6

Montañés fue uno de los escultores más importantes que desarrolló su labor en la Sevilla del siglo XVII. Popularmente conocido como el 'dios de la madera', a menudo remitía sus esculturas al estudio de Pacheco para ser pintadas. En 1635, se le pidió a Montañés que acudiera a Madrid para realizar un retrato en arcilla de Felipe IV. Velázquez lo representa como un caballero-escultor, ataviado con su mejor atuendo. Le muestra durante el acto de creación, un efecto que Velázquez plasma maravillosamente bien dejando sin pintar la zona de la cabeza del rey.

Óleo sobre lienzo  
Cat. 1/X6329. Museo Nacional del Prado, Madrid

## 2

Francisco Pacheco (1564–1644)

### Cristo en la Cruz, 1614

Pacheco era célebre por su destreza como pintor de esculturas, y con frecuencia trabajó conjuntamente con Montañés (véase el retrato de la izquierda y 6), incluyéndose entre sus colaboraciones Crucifixiones de tamaño natural. Este hecho queda reflejado en el carácter fuertemente escultural de la Crucifixión pintada que aquí se muestra. En su papel de censor del arte religioso, en nombre de la Inquisición, Pacheco creía que los artistas siempre debían representar los cuatro clavos que mantenían a Cristo sujeto a la cruz, y no tres, como sucedía en ocasiones.

Óleo sobre madera de cedro  
Cat.2/X6151. Instituto Gómez Moreno,  
Fundación Rodríguez-Acosta, Granada

## 3

Juan de Mesa (1583–1627)  
y pintor desconocido

### Cristo crucificado, hacia 1618–20

Esta talla es una versión reducida (con algunas pequeñas diferencias) de uno de los más célebres Crucificados que realizó Mesa a tamaño natural, conocido popularmente como el 'Cristo del Amor'. Dicha talla fue encargada en 1618 por una cofradía sevillana, y todavía hoy en día sigue saliendo en procesión por las calles de la capital hispalense la noche del Domingo de Ramos. El estilo minucioso y preciso con el que Mesa realiza sus tallas fue muy célebre en su tiempo, por el exagerado realismo y el áspero patetismo del que hace gala. Todo ello se puede apreciar aquí, en la escuálida figura de Cristo, que deja entrever el contorno de sus músculos y de su tórax.

Madera policromada  
Cat.3/X6330. Archicofradía del Santísimo Cristo del Amor,  
Iglesia Colegial del Salvador, Sevilla

## 4

Francisco de Zurbarán (1598–1664)

### San Lucas como pintor, ante Cristo en la Cruz, hacia 1630–40

Un pintor, paleta y pinceles en mano, se encuentra ante el Cristo crucificado. Dichos accesorios permiten identificarlo como Lucas el Evangelista, el santo patrón de los pintores. La composición teatral de Zurbarán (como si de actores se tratase, sobre un escenario dónde sólo las figuras están iluminadas) invita al espectador a preguntarse si está observando una pintura de la Crucifixión, o si se trata de una pintura que representa una escultura policromada. Es sabido que Zurbarán pintó una escultura de la Crucifixión en 1624 y, sin duda, conocía también la talla de similar temática que Mesa realizó en Sevilla [3, 8].

Óleo sobre lienzo  
Cat.4/X6135. Museo Nacional del Prado, Madrid

## 5

Alonso Cano (1601–1667)

### San Bernardo y la Virgen, también conocido como 'El milagro de la lactancia de San Bernardo', hacia 1657–60

En 1119, estando arrodillado para orar ante una escultura de la Virgen dándole el pecho al Niño Jesús, San Bernardo pronuncia las palabras 'Muéstrate, Madre de todos', tras las cuales la escultura cobra vida y lanza a la boca del santo un chorro de leche materna. Tradicionalmente, este tema se solía representar como una visión, situando a la Virgen sobre las nubes. Sin embargo, fue la formación que recibió Cano como escultor y pintor la que sin duda le llevó a representar a la Virgen como una escultura que parece estar cobrando vida.

Óleo sobre lienzo  
Cat.10/X6133. Museo Nacional del Prado, Madrid

## La Virgen de la Inmaculada Concepción

La Inmaculada Concepción (es decir, la creencia de que la Virgen María nació libre del pecado original) era una doctrina teológica compleja, centro de acalorados debates en los círculos religiosos desde la Edad Media. El tema era particularmente popular en Sevilla, pues esta ciudad tenía una especial devoción por la Virgen.

Escultores y pintores tales como Montañés y Pacheco trabajaron conjuntamente para establecer una imagen ortodoxa de la Virgen. Los artistas se basaron, como fuente principal, en la descripción que aparece en el Libro del Apocalipsis, que habla de 'una mujer vestida del sol, con la luna bajo sus pies y sobre la cabeza una corona de doce estrellas' (Apocalipsis 12: 1–2). Pacheco, en su tratado, especificó además que se debía representar a la Virgen como una bella joven de unos 12 o 13 años, con pelo dorado, largo y suelto, ojos serios y una nariz y una boca perfectas.

6 

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

### Virgen de la Inmaculada Concepción, hacia 1628

Montañés y Pacheco realizaron conjuntamente, a lo largo de su carrera, diversas versiones de La Inmaculada Concepción. Esta versión, que probablemente proviniera del taller de Montañés, sigue fielmente las enseñanzas de Pacheco relativas a cómo pintar las tonalidades de la piel y a cómo aplicar a los ropajes la elaborada técnica decorativa del 'estofado'. El naturalismo con el que se muestra a la Virgen (su rostro juvenil, su expresión humilde, su largo cabello moreno, los pliegues de su manto cayendo pesadamente alrededor de su cuerpo) iba a tener una profunda influencia sobre las generaciones posteriores de artistas, particularmente sobre el joven Velázquez [7].

Madera policromada  
Cat.9/X6327. Iglesia de la Anunciación, Universidad de Sevilla

## 7

Diego Velázquez (1599–1660)

### La Inmaculada Concepción, hacia 1618–9

Cuando Velázquez pinta esta obra, hacía poco que había obtenido el título en el taller de Pacheco, donde cabe suponer que había sido instruido en el arte de pintar esculturas. Aquí Velázquez dota de una intensa sensación de tridimensionalidad a su figura. Las radiografías han revelado que el manto azul de la Virgen estaba inicialmente más suelto, más despegado del cuerpo, como si estuviera siendo agitado por el viento. Debido probablemente a que, en cierto modo, interfería con el carácter escultural que quería lograr, Velázquez dispuso finalmente el manto tras las piernas de la Virgen. Los pliegues de la túnica roja descansan sobre la parte superior de la luna, una característica similar a la que encontramos en la escultura de Montañés [6].

Óleo sobre lienzo  
Cat.8/NG6424. National Gallery, Londres.  
Adquirido con la ayuda de The Art Fund, 1974.

## 8

Juan de Mesa (1583–1627)  
y pintor desconocido

### Cabeza de San Juan Bautista, hacia 1625

La cabeza de San Juan está recién cercenada; la sangre en el cuello segado es de un rojo brillante. La talla se realizó probablemente tomando como modelo a un espécimen humano; quizás la cabeza cercenada de un criminal. La tráquea, el esófago y los músculos paravertebrales se han representado con mucha exactitud. Los párpados hinchados, tras los cuales vemos unos ojos marrones apagados y sin vida, la boca medio abierta que deja entrever unos dientes meticulosamente tallados y pintado, todo ello está hecho con una precisión macabra.

Madera policromada  
Cat.5/X6328. Catedral de Sevilla



## SALA 2

### UN VERDADERO PARECIDO: RETRATOS

En la España del siglo XVII, las órdenes religiosas eran importantes mecenas del arte. Los encargos solían centrarse bien en la historia de una orden, o en la exaltación de su fundador o de algún otro miembro importante. La Orden de la Cartuja (cartujos), reconocible por su característico hábito blanco, había sido fundada en el año 1084 por San Bruno partiendo de estrictas y austeras normas monásticas, tales como el silencio, el aislamiento y el vegetarianismo. La Compañía de Jesús (jesuitas), por el contrario, era una orden que había sido fundada poco tiempo antes, en 1540, por el ex militar y predicador erudito San Ignacio de Loyola. Los jesuitas, famosos por su ferviente piedad y por la importancia que concedían a la enseñanza, eran reformistas pragmáticos que trataban de difundir la doctrina católica traspasando fronteras, llegando incluso hasta Japón.

Para celebrar la beatificación de Ignacio en 1609, en la cual se le declaró digno de veneración pública como preparación para su posterior canonización, los jesuitas encargaron a Montañés y a Pacheco una escultura de él de tamaño natural. Con el fin de lograr un verdadero parecido, Montañés y Pacheco tomaron como modelo la máscara mortuoria del santo; de hecho, Pacheco tenía en propiedad una copia en escayola de la misma. Tan

orgullosa estaba Pacheco del resultado, que proclamó que su retrato del santo era el mejor de todas las representaciones realizadas hasta la fecha, 'porque realmente parece que está vivo'. Quizá uno de los ejemplos donde mejor queda patente la extraordinaria cota de naturalismo que la escultura policromada era capaz de alcanzar sea el *San Juan de Dios*, de Alonso Cano.

## 9

Alonso Cano (1601–1667)

### Cabeza de San Juan de Dios, hacia 1660–5

Aunque Cano recibió formación en ambas disciplinas, pintura y escultura, no fue hasta el final de su carrera que decidió tallar y pintar sus propias esculturas. San Juan de Dios, famoso por sus obras de caridad y fundador de hospitales para los pobres, era el santo patrón de Granada. Originariamente, esta cabeza tallada formaba parte de un maniquí de tamaño natural vestido con ropajes reales (figuras conocidas como 'imágenes de vestir'), donde únicamente las partes visibles (es decir, la cabeza y las manos) estaban talladas en madera. En cuanto a los ojos, se introdujeron semiesferas de cristal pintado en la cabeza de la figura, que está hueca. Cano funde de manera sutil varias capas finas de color para dar así calidez a los rasgos; la pintura es particularmente tenue alrededor de la raíz del cabello del santo.

Madera policromada y cristal  
Cat.6/X6150. Museo de Bellas Artes, Granada

## 10

Francisco de Zurbarán (1598–1664)

### La Virgen de Las Cuevas, hacia 1644–55

Este trabajo, que originariamente formaba parte de un conjunto de tres cuadros, decoraba la sacristía del Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, en Sevilla. El manto extendido de la Virgen protege a los monjes que están arrodillados bajo él para orar. Se trata de una iconografía tradicional, cuyos orígenes se remontan a la Edad Media. Por contraste, la representación que Zurbarán hace de los monjes está basada, probablemente, en retratos de monjes cartujos de la época. Para ayudarle a representar los hábitos blancos, característicos de la orden, es posible que Zurbarán haya observado también la célebre escultura que realizó Montañés de San Bruno, el fundador de la orden, y que se encuentra en una de las capillas del citado monasterio cartujo [11].

Óleo sobre lienzo  
Cat.11/X6146. Museo de Bellas Artes, Sevilla

## 11

Juan Martínez Montañés (1568–1649)  
y pintor desconocido

### San Bruno, 1634

En 1634 se le encarga a Montañés la realización de una escultura de tamaño natural de San Bruno, para colocarla en una de las capillas del Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, Sevilla. Siendo una orden contemplativa, los monjes hacían voto de silencio. Cada uno vivía en una celda individual y dedicaba su tiempo a la oración. Montañés retrata al santo como un joven asceta, que fija su mirada en el Crucifijo que sostiene en la mano con una expresión de tierna compasión.

Madera policromada  
Cat.12/X6147. Museo de Bellas Artes, Sevilla

## 12

Alonso Cano (1601–1667)

### San Francisco de Borja, 1624

Francisco de Borja fue un noble que pasó la primera parte de su vida al servicio del emperador Carlos V y de su mujer Isabel. Sin embargo, cuando en 1539 muere la emperatriz, al ver su cuerpo putrefacto, Francisco de Borja declara que, a partir de ese instante, nunca más volverá a servir a un señor que se pueda morir. Así, y tras la muerte de su esposa en 1546, decide entrar en la Compañía de Jesús (orden de los jesuitas). Aquí se le representa meditando, centrándose en un cráneo coronado, el cual se considera un símbolo de la vanidad mundana. Este retrato pintado guarda cierta similitud con la escultura que Montañés realizó del santo [13]. De hecho, podría ser que Cano, siendo estudiante en el taller de Pacheco, le hubiera visto pintar dicha escultura.

Óleo sobre lienzo  
Cat.13/X6145. Museo de Bellas Artes, Sevilla

## 13

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

### San Francisco de Borja, hacia 1624

Al igual que el *San Ignacio De Loyola* [14], este retrato esculpido es una 'imagen de vestir': un maniquí de tamaño natural cubierto con una simple sotana y al que, en ocasiones solemnes, se le viste con un atuendo litúrgico muy elaborado. Fue encargada por los jesuitas de Sevilla para celebrar la beatificación de Francisco de Borja en 1624. Se trata, sin duda, de una de las obras maestras fruto del trabajo conjunto de Montañés y Pacheco. Como si de un maquillador se tratase, Pacheco aplica un tono más oscuro de marrón para realzar los pómulos de Francisco de Borja, mientras que una línea negra trazada a lo largo de los párpados sirve para resaltar los ojos. El toque final de Pacheco consiste en aplicar un barniz de clara de huevo a los ojos, para que el rostro 'cobre vida y le brillen los ojos'. Es de suponer que, originariamente, la figura sostenía con su mano izquierda un cráneo real y verdadero.

Madera policromada y tela  
Cat.14/X6158. Iglesia de la Anunciación, Universidad de Sevilla

## 14

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

### San Ignacio de Loyola, 1610

Fue encargado para celebrar la beatificación de San Ignacio, ocurrida en 1609. Esta escultura es una 'imagen de vestir', como la del *San Francisco de Borja* [13], en donde únicamente la cabeza y las manos han sido talladas y pintadas. La policromía constituye un magnífico ejemplo de la técnica mate de Pacheco. Él consideraba que esta técnica lograba un resultado más naturalista que un barniz con brillo, en lo que respecta a las tonalidades de la piel. No sabemos qué era lo que sujetaba el santo con la mano derecha, pero es probable que se tratase de un crucifijo. La túnica negra, hecha de tela endurecida a base de pegamento, es probable que también se añadiera en fechas posteriores.

Madera policromada y tela  
Cat.15/X6159. Iglesia de la Anunciación, Universidad de Sevilla

15 

Diego Velázquez (1599–1660)

## La venerable madre Jerónima de la Fuente, 1620

La madre Jerónima posó para Velázquez en una ocasión en la que estaba de paso por Sevilla. Se dirigía a Manila, en las Islas Filipinas, donde fundó un convento de monjas. Era famosa por su severo programa de penitencia; algunos biógrafos suyos cuentan incluso que recreaba la escena de la Crucifixión. Para ello, se ataba a una cruz y se quedaba suspendida, sin apoyo alguno, hasta tres horas seguidas. La manera en la que Velázquez plasma la imponente presencia física de la madre Jerónima podría ser herencia de la formación como pintor de esculturas que recibió al inicio de su carrera. Su piel, tirante y curtida, dejando constancia de cada arruga con meticulosidad, está realizada partiendo de una gama de marrones oscuros muy similar a la que Pacheco aplicó al *San Francisco de Borja* de Montañés [13].

Óleo sobre lienzo  
Cat.16/X5581. Colección privada

SALA 3

## SAN FRANCISCO EN MEDITACIÓN: ‘UN CADÁVER EN ÉXTASIS’

En 1449, el Papa Nicolás V, acompañado por un pequeño séquito, entró en la tumba de San Francisco, en Asís, para rendir homenaje a su persona. Quedaron totalmente conmocionados al descubrir que, a pesar de que el santo había muerto hacía más de 200 años, su cuerpo permanecía milagrosamente incorrupto, de pie y erguido, con los ojos alzados mirando al cielo. De su estigma (marca de las heridas sufridas por Cristo al ser clavado en la cruz) todavía brotaba sangre. Las imágenes que relatan este milagro, como las realizadas por Zurbarán [17, 18] y Pedro de Mena [19] que se pueden contemplar en esta sala, eran enormemente populares en la España del siglo XVII.

San Francisco, hijo de un rico comerciante, creció disfrutando de los placeres de la vida, pero pronto se dio cuenta de que su vida mundana no le satisfacía; no le llenaba. Intercambió sus ropas con un mendigo e inició la búsqueda de una vida espiritual. A lo largo de su vida atrajo a numerosos seguidores y fundó una orden religiosa, la Orden de San Francisco (franciscanos), basada en tres sencillas reglas: pobreza, obediencia y castidad. Los tres nudos que tiene la cuerda que llevan atada alrededor de la cintura, sobre

el hábito, simbolizan dichos preceptos. La austera vida de ermitaño que llevó San Francisco le iba a convertir en figura ejemplar en la España de la post-Contrarreforma. Francisco Pacheco era miembro seglar de la Orden de San Francisco, y pidió que lo enterraran llevando puesto el hábito de los capuchinos, la rama reformada de la Orden de San Francisco.

‘Resultaba extraño que un cuerpo humano, que llevaba tanto tiempo muerto, pudiera encontrarse de ese modo en el que estaba: estaba de pie, erguido... Tenía los ojos abiertos, como de hombre vivo, y ligeramente elevados hacia el cielo.’

Descripción de un cardenal de la visita que, en 1449, realizó el Papa Nicolás V a la tumba de San Francisco, en Asís.

## 16

Atribuido a Francisco de Zurbarán  
(1598–1664)

Cabeza de un monje,  
hacia 1620–30

Este dibujo, realizado utilizando probablemente una persona viva como modelo, parece representar a un monje con la capucha puesta y con la mirada baja, como si estuviese leyendo. También se ha sugerido que el joven monje podría en realidad estar muerto, aunque esto resulta improbable dado que parece que le han representado en posición erguida y, lo que resulta crucial, que las pupilas de los ojos siguen siendo visibles. Una potente iluminación crea zonas de profunda sombra en los hoyos que se le forman en el rostro, delgado y adusto, especialmente en los pómulos y en las cuencas de los ojos. Además, una franja sombría divide en dos sus labios. Estas características, teniendo además en cuenta la proximidad que requiere el retrato, dotan al rostro de una extraordinaria tridimensionalidad.

Carboncillo, con capa gris oscuro sobre papel amarillento  
Cat.30/X6137. Trustees of the British Museum, Londres

## 17

Francisco de Zurbarán (1598–1664)

### San Francisco en meditación, 1635–9

Zurbarán ha situado la escena en una habitación en penumbra, donde la composición se ha simplificado al máximo, limitándose a lo estrictamente esencial. Un rayo de luz centra toda la atención del espectador sobre la figura escultórica de un monje sumido en sus oraciones. Si no fuera por el estigma (huella de las heridas de cristo impresa sobrenaturalmente), apenas visible en su mano derecha, podríamos pensar que se trata de la representación de un monje del siglo XVII, en lugar de una del mismísimo San Francisco. La figura del santo, profundamente absorto en sus meditaciones, sugiere que la obra se realizó probablemente para acompañar la oración de algún particular, quizás en una pequeña celda o en una capilla privada, donde los monjes pudieran tener presente el ejemplo de su fundador.

Óleo sobre lienzo  
Cat.29/NG230. The National Gallery, Londres

## 18

Francisco de Zurbarán (1598–1664)

### San Francisco de pie, en éxtasis, hacia 1640

Zurbarán nos presenta a San Francisco de pie, erguido, en estado de éxtasis, justo tal y como se cuenta que el Papa Nicolás V lo encontró cuando entró en su tumba, en la cripta de la basílica de Asís. Desprovisto de toda narrativa e iluminado por la luz de las velas, Zurbarán introduce al santo en una hornacina poco profunda, donde su presencia escultural logra llenar toda la composición. El hábito proyecta una sombra sobre la pared (ahora apenas visible) y cae recto, formando pliegues paralelos, y realzando más si cabe la posición erguida del santo.

Óleo sobre lienzo  
Cat.31/X6763. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Pedro de Mena (1628–1688)

## San Francisco de pie, en éxtasis, 1663

Mena dirigía un taller en Málaga que gozaba de un enorme éxito. Él mismo tallaba y pintaba sus esculturas, lo que le permitía tener un control total sobre su obra. No sería de extrañar que esta talla estuviera inspirada en la representación pictórica que hizo Zurbarán del santo [18]. En su búsqueda de la realidad, Mena utilizó materiales tales como cristal para los ojos, marfil para los dientes, pelo natural para las pestañas y cuerda. A pesar de su pequeño tamaño, esta obra tiene una extraordinaria presencia. En su *Manual para viajeros por España* (1845), Richard Ford recomienda encarecidamente a sus lectores que no dejen de visitar esta obra. Situada en la sacristía de la Catedral de Toledo, donde sigue instalada a día de hoy, Ford la describe como ‘una obra maestra dotada de un sentimiento cadavérico y extático [sic]’. Esta escultura, que por primera vez ha salido de la Catedral de Toledo, se encuentra en un excelente estado de conservación.

Madera policromada, cristal, cuerda, marfil y cabello humano  
Cat.33/X6149. Cabildo de la Santa Iglesia Catedral Primada, Toledo

SALA 4

## MEDITACIONES SOBRE LA PASIÓN

Cada año, durante la Semana Santa, se representa la Pasión de Cristo (es decir, su sufrimiento durante los acontecimientos que precedieron a su muerte y resurrección) en ciudades y pueblos de toda España. Carrozas (denominadas ‘pasos’) de hasta dos toneladas de peso portando esculturas pintadas de tamaño natural se llevan en procesión por calles y plazas. Cada paso representa un episodio distinto de la Pasión de Cristo. Los pasos, llevados a hombros por unos 30 hombres, avanzan meciéndose rítmicamente de lado a lado, dando así la impresión de que las esculturas están vivas. Muchos espectadores quedan abrumados por la narración que se representa ante ellos.

Las esculturas policromadas de la Pasión también eran encargadas por iglesias o para acompañar la oración de algún particular. Estas esculturas, que para algunos hoy en día pueden resultar horripilantes y sangrientas por su naturaleza rotundamente real, fueron concebidas con el objetivo de provocar en el espectador sentimientos de empatía y piedad. Este compromiso para lograr una reconstrucción escultórica



poderosamente realista de una escena de la Pasión tiene también su equivalente en la pintura, con pintores tales como Velázquez, Zurbarán y Francisco Ribalta. La ilusión de tridimensionalidad lograda por el *Crucificado* [26] de Zurbarán es tan efectiva, que a menudo se le confundía con una escultura.

‘Hay un crucifijo de su mano [la de Zurbarán], 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 Crucificado* de Zurbarán

20 

Gregorio Fernández (1576–1636)  
y pintor desconocido

## Ecce Homo, anterior a 1621

En esta obra, Fernández muestra el momento en el que Cristo, tras haber sido atado, azotado y ser objeto de las burlas de los soldados, es presentado por Poncio Pilato ante el pueblo judío, con las palabras ‘Ecce homo’ (‘He aquí el hombre’). Para representar las heridas de la espalda de Cristo, se eliminó una capa de base y se aplicó a la capa que había debajo un color rojo-rosáceo. Para representar las magulladuras y las imperfecciones de la piel, se aplicó una mezcla de pintura azul y rosa con gruesas pinceladas. Cuando en 1989 se quitó temporalmente el paño de pureza de tela para su restauración, se descubrió que los genitales también estaban tallados, dando a entender que Fernández, originariamente, había concebido la imagen como una figura completamente desnuda.

Madera policromada, cristal y tela  
Cat.18/X6154. Museo Diocesano y Catedralicio, Valladolid

## 21

Diego Velázquez (1599–1660)

### Cristo y el alma cristiana, probablemente 1628–9

Velázquez representa aquí un tema cristiano pocas veces tratado: tras haber sido flagelado, Cristo recibe la visita de un alma cristiana en forma de niño, acompañado por su ángel de la guarda. Los Evangelios únicamente narran el azotamiento de Cristo, pero hubo comentarios y textos meditativos que hacían referencia al momento posterior a su flagelación. Mientras que las figuras del ángel y del alma cristiana parecen haber sido hechas partiendo de modelos vivos (las alas del ángel parecen de quita y pon), para realizar la figura clásica de Cristo es posible que Velázquez estudiara alguna de las muchas interpretaciones escultóricas de este tema, como la realizada por Gregorio Fernández que se muestra en esta sala [20].

Óleo sobre lienzo  
Cat.19/NG1148. The National Gallery, Londres.  
Donado por John Savile Lumley (posteriormente Barón Savile), 1883

## 22

Pedro de Mena (1628–1688)

### Cristo Varón de Dolores (Ecce Homo), 1673

La habilidad con la que está pintada esta talla, pensada para ser observada de cerca, es totalmente excepcional. Se ha aplicado pintura azul bajo las tonalidades color carne para recrear las magulladuras de la piel de Cristo. El paño de pureza que Cristo lleva a la cintura absorbe las gotas de sangre que le caen por el cuerpo. En las cuencas oculares se han colocado ojos de cristal, y se ha utilizado pelo real para las pestañas. Esta escultura fue realizada para acompañar las oraciones de Don Juan José de Austria, hijo ilegítimo de Felipe IV.

Madera policromada, cabello humano, marfil y cristal  
Cat.20/X6152. Real Monasterio de las Descalzas Reales,  
Patrimonio Nacional, Madrid

## 23

Pedro de Mena (1628–1688)

### La Magdalena penitente, 1664

María Magdalena está meditando, con la mirada fija en el pequeño crucifijo que sostiene con la mano izquierda. Está dando un paso adelante, adoptando una postura dinámica, y la mano derecha descansa sobre el pecho, abrumada por la empatía que siente por el sufrimiento de Cristo. Esta escultura es, técnicamente, una de las que mejor reflejan la habilidad de Mena. Para la cabellera, larga y suelta, ha utilizado varios filamentos de mimbre retorcido y pintado de color castaño. Las radiografías han revelado que el tronco de la figura fue realizado a partir de una columna de madera, a la que Mena añadió luego los miembros, tallados por separado, utilizando pegamento animal y largos clavos.

Madera de cedro pintada y cristal  
Cat.23/X6134. Museo Nacional del Prado, Madrid  
Prestada por un largo periodo de tiempo al  
Museo Nacional Colegio de San Gregorio, Valladolid

## 24

Francisco Ribalta (1565–1628)

### Cristo abrazando a San Bernardo, hacia 1624–7

La costumbre de orar frente a pinturas y esculturas, especialmente aquellas que representan a Cristo y a la Virgen, llevó a algunas figuras religiosas a experimentar una unión mística con ellas. Se dice que San Bernardo recibió a Cristo en sus brazos después de rezar ante una escultura de Cristo crucificado. Para transmitir el estado extasiado y visionario de Bernardo, Ribalta le retrata con los ojos cerrados y una sonrisa en los labios. Lo que resulta sorprendente y digno de mención en esta obra es la forma en la que Cristo parece haberse metamorfoseado, transformándose de escultura de madera en ser humano.

Óleo sobre lienzo  
Cat.26/X6131. Museo Nacional del Prado, Madrid

## 25

Juan Martínez Montañés (1568–1649)  
y pintor desconocido

### Cristo Crucificado ('Cristo de los Desamparados'), 1617

En esta talla, conocida como el 'Cristo de los desamparados', Montañés representa a Cristo una vez muerto. El peso de su figura, pálida y delgada, está tirando de los clavos que mantienen sus manos fijas a la cruz. Gotas de sangre caen por el pecho y se coagulan alrededor de la herida. El paño de pureza, blanco y voluminoso, recogido alrededor de la cintura de Cristo, atestigua el acierto del apodo con el que Montañés era conocido: 'el dios de la madera'. Muchos pintores estaban familiarizados con las esculturas pintadas de tamaño natural. Tal habría sido el caso de Zurbarán [20], que pintó una Crucifixión de tamaño natural al inicio de su carrera.

Madera policromada  
Cat.24/X6657. Iglesia del Convento del Santo Ángel,  
Carmelitas Descalzos, Sevilla

## 26

Francisco de Zurbarán (1598–1664)

### Cristo crucificado, 1627

Esta pintura estaba colgada originariamente en una hornacina situada sobre el altar de una capilla anexa a la sacristía del Convento dominico de San Pablo el Real, en Sevilla (vea reconstrucción al dorso). El cuerpo sin vida de Cristo, clavado a una cruz toscamente labrada, parece emerger de la negrura impenetrable que hay tras él, iluminado por una luz brillante. La escena está desprovista de todo detalle narrativo, lo que fuerza al espectador a centrarse en el tema que se le presenta. La pintura de Zurbarán, en la que se presta una increíble atención al detalle (fíjense por ejemplo en la compleja disposición de los pliegues de su paño de pureza), traslada la ilusión de realidad hasta un nuevo nivel: es como si el sacrificio de Cristo se estuviera produciendo aquí mismo, delante de nosotros.

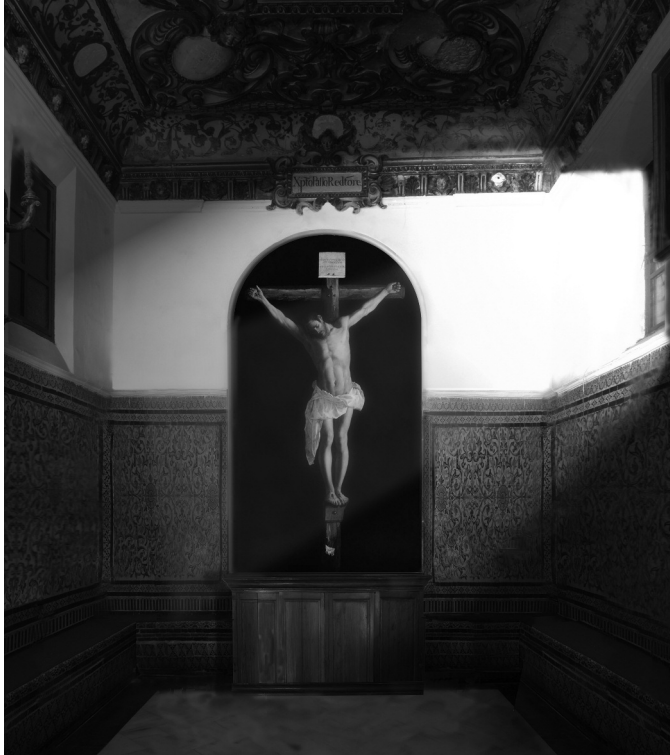
Óleo sobre lienzo  
Cat.25/X6141. The Art Institute, Chicago.  
Robert A. Waller Memorial Fund 1954.15

SALA 5

## MEDITACIONES SOBRE LA MUERTE

La escultura del Cristo yacente, tumbado sobre una sábana blanca, que hay en el centro de esta sala fue tallada por Gregorio Fernández, uno de los escultores más destacados de entre aquellos que trabajaron en Valladolid (ciudad del centro-norte de España) durante la primera mitad del siglo XVII. Su obra, especializada en escenas de la Pasión, era conocida por su enfoque truculento y sangriento, incorporando a menudo elementos reales. Las uñas están hechas con asta de toro, los ojos son de cristal, y para simular el efecto de la sangre en proceso de coagulación se utilizó corteza de alcornoque cubierta de pintura roja. Fernández combina estas técnicas realistas con una gran sensibilidad por el desnudo masculino.

El objetivo de una escultura como la aquí presente era lograr que los creyentes sintieran verdaderamente que se encontraban en presencia de Cristo, ya muerto. Tales imágenes se colocaban con frecuencia en una vitrina de cristal, y en ocasiones bajo el altar: una ubicación apropiada teniendo en cuenta que el párroco celebra el sacrificio de Cristo en el altar, durante la misa. Estas imágenes también se sacaban en procesión durante la Semana Santa. Al omitir las



© Robert Cripps

figuras compungidas de la Virgen, San Juan Evangelista y María Magdalena, las cuales suelen estar presentes junto al Cristo yacente, se nos invita a centrarnos en el cadáver pálido y carente de vida, para que seamos nosotros los que pasemos a ser protagonistas del duelo.

‘Está el dicho Gregorio [Fernández] 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.’

Extracto de *La vida de Gregorio Hernández [Fernández]*, de Antonio Palomino, historiador del arte y pintor español del siglo XVIII

27 

Gregorio Fernández (1576–1636)  
y pintor desconocido

## Cristo Yacente, hacia 1625–30

El cuerpo de Cristo, completamente desnudo excepto por el paño de pureza, es delgado y anguloso. Los huesos se le marcan bajo la piel. Los ojos carecen de toda expresión y la boca está entreabierta, lo que permite ver un conjunto de dientes de marfil (o hueso). El pintor logra capturar, muy hábilmente, la sensación de que la vida está abandonando paulatinamente el cuerpo de Cristo. Aún no se ha procedido a lavar el cadáver y a prepararlo para el entierro. La sangre brota todavía de sus heridas. Esta obra, encargada por los jesuitas de Madrid, está pensada para impactar y conmover el alma del espectador.

Madera policromada, cristal, marfil o hueso, asta y corcho  
Cat.27/X6132. Museo Nacional del Prado, Madrid. On loan to the Museo Nacional Colegio de San Gregorio, Valladolid

## 28

José de Ribera (1591–1652)

### Lamento por el Cristo muerto, principios de la década de 1620

El cuerpo de Cristo está aquí situado en el centro de la escena, sobre una sábana blanca arrugada. Lo rodean las figuras arrodilladas de San Juan Evangelista, la Virgen y María Magdalena. La puesta en escena que realiza Ribera recuerda en cierto modo a los grupos de esculturas religiosas de los pasos que se sacan en procesión en España durante la Semana Santa. Las radiografías realizadas han revelado que la cara de María Magdalena se pintó originariamente 1 los estaba incluso besando, de un modo análogo a como las imágenes sagradas, como el *Cristo Yacente* de Fernández [27], eran veneradas antes de sacarlas en procesión.

Óleo sobre lienzo  
Cat.28/NG235. The National Gallery, Londres.  
Donado por David Barclay, 1853

## 29

Pedro de Mena (1628–1688)

### La Dolorosa (Mater Dolorosa), hacia 1673

Las esculturas de Mena de La Dolorosa son todas ellas enormemente expresivas. En su tiempo había una gran demanda de las mismas para acompañar la oración de particulares. El formato de busto invita a la intimidad. Los labios, separados, dan la impresión de que está profiriendo un grito; un lamento. Las finas láminas de madera que conforman el tocado azul de la cabeza y el velo interior blanco, realizado con lienzo enyesado, protegen su rostro a la vez que lo enmarcan. La pintura logra reproducir leves variaciones en la tonalidad de la piel; por ejemplo, en el modo en el que las lágrimas de la Virgen provocan un sutil cambio de color de la piel que hay entre la nariz y la cuenca ocular. Las lágrimas de cristal, de las que sólo una se conserva, capturan la luz, haciendo que resulten aún más naturalistas. También son visibles las trazas del camino recorrido por las lágrimas, realizado con pegamento animal.

Madera policromada, marfil, cristal y cabello humano  
Cat.21b/X6784. Museo de San Joaquín y Santa Ana, Valladolid

## SALA 6

### ‘SALA DE PROFUNDIS’: UNA SALA PARA LOS MUERTOS

‘Sala De Profundis’ era el término empleado por la mayoría de monasterios en España para designar la capilla mortuoria en la que los monjes fallecidos yacían en capilla ardiente antes del entierro. Recibió este nombre en alusión a las primeras líneas del Salmo 130: *‘De profundis clamavi ad te Domine’* (‘A ti, Señor, elevo mi clamor desde las profundidades del abismo.’). La Orden de La Merced, en Sevilla, disponía de dicha sala, y en 1628 encarga a Zurbarán la realización de una pintura de uno de sus mártires más populares, San Serapio, para ser instalada en la mencionada capilla mortuoria. Serapio, un hombre de origen inglés, había viajado a España a principios del s. XIII para combatir a los moros junto al Rey Alfonso IX de Castilla. Impresionado por el esfuerzo realizado por los mercedarios, que se ofrecían como rehenes a cambio del rescate de cautivos cristianos que estuvieran en peligro de perder su fe, entró en la orden en 1222.

Según la versión más fiable de su martirio, piratas ingleses capturaron a Serapio en Escocia, en 1240. Atado de pies y manos a dos postes, fue azotado,

desmembrado y destripado, y el cuello le fue parcialmente segado. Zurbarán muestra a Serapio momentos después de este suplicio. Sin embargo, resulta crucial su decisión de eliminar todo rastro de sangre del retrato; por el contrario, la pintura se centra en el hábito blanco e impoluto que lleva puesto el santo. Serapio parece estar dormido. El imperceptible instante de su fallecimiento, captado por Zurbarán de manera tan conmovedora, resulta totalmente apropiado para un espacio dedicado a la transición entre la vida y la muerte.



30 

Francisco de Zurbarán (1598–1664)

## San Serapio, 1628

Serapio lleva puesto el hábito blanco de la Orden de la Merced (mercedarios), con el escudo de la orden (en colores escarlata, blanco y oro) prendido de su parte delantera. La forma en la que Zurbarán realiza los ropajes y la manera en la que luces y sombras caen sobre sus profundos pliegues dotan al santo de una grandeza y de una potente componente física que no se corresponden con su cuerpo roto. Está pintado de forma tan realista, que parece que estirando el brazo podríamos llegar a tocarle. No obstante, Zurbarán nos recuerda en última instancia que se trata únicamente de una representación pictórica: para ello clava al lienzo (de manera ficticia) un trozo de papel con su firma.

Óleo sobre lienzo

Cat.35/X6142. Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, Connecticut, EE. UU. The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection Fund

## PROCESO DE ELABORACIÓN DE UNA ESCULTURA POLICROMADA ESPAÑOLA

21 de octubre de 2009–24 de enero de 2010  
Sala 1 (Nivel 2), entrada gratuita



Francisco Antonio Gijón (1653 – hacia 1721) y pintor desconocido (posiblemente Domingo Mejías), *San Juan de la Cruz*, hacia 1675

Imagen cedida por gentileza del Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington, D.C. Patrons' Permanent Fund (2003.124.1)

Visite esta exposición gratuita en la Sala 1 (segunda planta) para descubrir cómo se elaboraron las obras maestras de la escultura policromada incluidas en 'Lo sagrado hecho real'. El centro de la muestra lo constituye una escultura de tamaño natural de San Juan de la Cruz, un santo español del siglo XVI. Esta obra ha sido sometida recientemente a un exhaustivo examen técnico en la National Gallery of Art, Washington, D. C.

El *San Juan* de Francisco Antonio Gijón se expone junto al *San Francisco de pie, en éxtasis* (inspirado en la escultura que Pedro de Mena hizo del mismo tema, y que se puede ver en *Lo sagrado hecho real*, núm. 19) y junto a *La Dolorosa* de José de Mora. En estas dos últimas obras se añadieron unos toques realistas, como ojos de cristal o dientes de marfil, con el fin de acentuar la sensación de naturalismo. Esta tendencia entusiasmaría en los siglos venideros a artistas tales como Degas y Picasso.

Tradicionalmente, en la elaboración de estas esculturas participaba un equipo compuesto por diversos especialistas. El escultor tallaba la obra y le aplicaba una base blanca, enviándola después al estudio del pintor. Allí, la cabeza, las manos y los pies se pintaban con tonalidades color carne. Era habitual que otro artesano se encargase de embellecer los ropajes con la técnica denominada estofado (consistente en aplicar pan de oro, pintar encima y raspar para descubrir parcialmente el dorado que hay debajo). El resultado final era tan real que daba la sensación de estar frente a una persona viva.

Financiado por la asociación American Friends of the National Gallery (Amigos Americanos de la National Gallery) a través de una generosa donación realizada por Howard Ahmanson y Roberta Ahmanson.

## Notas sobre el proceso de elaboración de una escultura policromada Española

La escultura policromada española sigue siendo una forma artística infravalorada. Sin embargo, y tal y como demuestra *Lo sagrado hecho real*, se trata de obras de una belleza artística extraordinaria que requieren una enorme destreza. Hoy en día un imaginero, o escultor-pintor de imágenes religiosas, (como Darío Fernández, cuya fotografía se muestra a continuación) se encarga él mismo de tallar, pintar y decorar una escultura policromada. Sin embargo, tradicionalmente en dicho proceso de elaboración existía un estricto reparto de tareas. Para poder



Darío Fernández trabajando en una copia con formato de busto del *San Juan de la Cruz* de Gijón, con el fin de mostrar las distintas etapas de las que consta su elaboración. Su modelo se puede ver en la exposición temática de la Sala 1.

completar en las siete semanas estipuladas la figura de tamaño real de *San Juan de la Cruz* expuesta en la Sala 1 (véase páginas anteriores), era necesario contar con un equipo de especialistas.

### El papel del escultor

Francisco Antonio Gijón era un escultor sevillano, célebre por su habilidad para tallar obras de gran contenido dramático y dotarles de una intensa expresión. Contaba sólo 21 años cuando recibió el encargo de realizar el *San Juan de la Cruz*.

Las radiografías revelan que la figura fue tallada partiendo de una única columna de madera de ciprés, y en la cual se abrió un hueco por la parte de atrás, desde la mitad del pecho hasta la base, con el fin de reducir el peso y de minimizar la aparición de grietas a lo largo de las vetas. La cabeza, los brazos, las manos, la pierna izquierda y los pies, así como la capa, la capucha y la parte inferior del escapulario se tallaron por separado. Posteriormente se fijaron al tronco por medio de clavos y de cola animal.

A continuación se preparó la superficie para poder ser pintada. Se eliminó todo resto de serrín, los nudos de la madera se perforaron para extraer la savia y se frotaron con ajo para mejorar la penetración de la cola en la madera y, a continuación, se aplicaron varias manos de cola de conejo diluida y de base blanca.

### El papel del pintor

Es posible que el pintor del *San Juan de la Cruz* fuera Domingo Mejías. Probablemente empezó su labor pintando el hábito de San Juan, empleando la técnica del **estofado** (consistente en aplicar pan de oro, pintar encima y raspar para descubrir parcialmente el dorado que hay debajo). Se pegaba primeramente tiras de lino utilizando **giscola** (esencia de dientes de ajo hervidos mezclada con cola animal) para reforzar la unión entre los distintos fragmentos de madera de los que constaba la escultura. Esta madera, ya cubierta de tela, se recubría a continuación con base blanca y con bol rojo (arcilla color ocre finamente tamizada).

Sobre el ocre humedecido se colocaban láminas de pan de oro y se bruñían con una piedra pulida. El pan de oro se pintaba a continuación con ténpera al huevo, y se raspaba posteriormente por medio de un estilete para crear así distintos patrones ornamentales. En algunas zonas se perforaba la pintura para modificar ligeramente el patrón.

La **encarnación** (que literalmente significa 'personificación' o 'acto de dotar de vida') era la sutil técnica que utilizaban para añadir color a la forma. Esencialmente había dos maneras de pintar las tonalidades color carne: **polimento** (con brillo) y **mate** (mate). La técnica del polimento, para la cual era necesario pulir primero la superficie, daba a las esculturas un aspecto brillante, reflejando la luz

de manera poco natural. Por el contrario, en Sevilla preferían emplear la técnica mate, como el modo idóneo de aproximarse a la verdadera naturaleza de la piel humana. Ésta es la técnica que utilizó el pintor en la cabeza, el rostro, las manos y los pies de San Juan.

Sobre el fondo blanco que el escultor había aplicado en su taller, el pintor utiliza una preparación de color rojizo como base para los colores. A continuación, con la habilidad propia de un maquillador, fue aplicando capas de sombra y de textura utilizando una pintura al óleo para representar los pómulos angulosos de San Juan y su barbilla sin afeitado. Como toque final, se aplicó un barniz de clara de huevo para hacer que le brillen los ojos.

Para más información, o para ver una demostración en vivo de cómo se elabora una escultura policromada, visite la página web de la National Gallery dedicada a esta exposición: [www.nationalgallery.org.uk/the-sacred-made-real](http://www.nationalgallery.org.uk/the-sacred-made-real).

### **Catálogo y dvd**

El catálogo ilustrado incluye ensayos del comisario de la exposición Xavier Bray; Alfonso Rodríguez G. de Ceballos; y Daphne Barbour y Judy Ozone de la National Gallery of Art, Washington, D. C. Catálogo de tapa dura £35; catálogo de tapa blanda £19.99. Una versión de 45 minutos de la película que se muestra en el cine de la exposición está disponible en dvd (con subtítulos españoles), al precio de £9.99.

### **Tiendas**

Abiertas a diario de 10:00 a 17:45, viernes hasta las 20:45. También puede comprar online en [www.nationalgallery.co.uk](http://www.nationalgallery.co.uk) o llamando al 020 7747 5969.

### **Comida y bebida**

National Dining Rooms

Nivel 1, entrada del Ala Sainsbury

Abierto a diario de 10:00 a 17:00, viernes hasta las 20:45

National Café

Nivel 0, entrada Getty

De lunes a viernes, de 8:00 a 23:00,

sábados de 10:00 a 23:00, domingos de 10:00 a 18:00

Espresso Bar

Nivel 0, entrada Getty

Abierto a diario de 10:00 a 17:45, viernes hasta las 20:45

### **Horarios de la exposición**

Abierta a diario de 10:00 a 18:00 (última entrada a las 17:15)

Viernes abierta hasta las 21:00 (última entrada a las 20:15)

No readmisión a la exposición

[www.nationalgallery.org.uk](http://www.nationalgallery.org.uk)

National Gallery Information: 020 7747 2885

Email: [information@ng-london.org.uk](mailto:information@ng-london.org.uk)

Trafalgar Square, London WC2N 5DN