

LE SACRÉ RENDU RÉEL

LA PEINTURE ET LA SCULPTURE
EN ESPAGNE AU XVIIÈME SIÈCLE

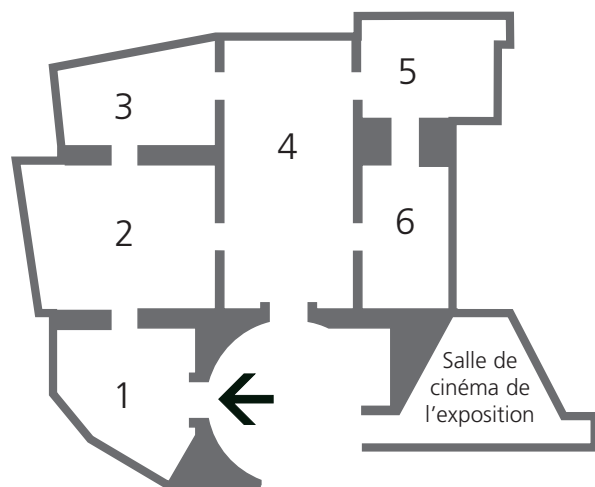
21 OCTOBRE 2009–24 JANVIER 2010

Merci de retourner cet exemplaire

D'autres exemplaires de ce texte sont disponibles
auprès du 'Information Desk' ou sur internet
www.nationalgallery.org.uk/the-sacred-made-real

THE
NATIONAL
GALLERY

L'exposition a bénéficié du soutien des Amis
américains de la National Gallery et d'un don
généreux de Howard et Roberta Ahmanson



Le film de l'exposition

Les sculptures du Christ, des saints et de la Vierge au réalisme si extraordinaire réunies dans cette exposition sont toujours l'objet de la vénération des fidèles dans les églises espagnoles. Un film projeté dans la salle de cinéma de l'exposition explique l'importance actuelle de ces œuvres et montre de spectaculaires scènes de processions à la lumière des bougies dans les rues de Séville et Valladolid pendant la Semaine Sainte. Vous pouvez regarder ce film de vingt minutes quand vous le souhaitez lors de votre visite de l'exposition.

Sous-titrage en anglais
Gratuit



Audioguide

Le commissaire de l'exposition, Xavier Bray, vous propose une visite personnelle de l'exposition en compagnie du peintre et sculpteur brésilien Ana Maria Pacheco et du prêtre jésuite James Hanvey. L'audioguide et le film de l'exposition sont accompagnés d'une musique commandée pour cette occasion au célèbre pianiste britannique Stephen Hough qui propose une interprétation moderne du Requiem de Tomás Luis de Victoria composé en 1605. Certains mouvements de ce magnifique sextuor à cordes sont aussi joués dans les salles de l'exposition.

Disponible en anglais, français et espagnol
£3.50, tarif réduit £3

La technique de création d'une sculpture polychrome espagnole

Pour mieux comprendre l'incroyable savoir-faire requis dans la création d'une sculpture polychrome, une exposition gratuite se trouve à l'étage supérieur Room 1. Voir plus bas pour plus d'informations et d'explications sur cette technique.

Parcours de visite des chefs-d'œuvre espagnols

Pour découvrir d'autres œuvres importantes de l'Âge d'or espagnol, dont des chefs-d'œuvre de Velázquez et Zurbarán, rendez-vous à l'Information Desk et demandez le parcours de visite spécifique à la collection d'art espagnol de la National Gallery.

Disponible en anglais et espagnol
Gratuit

INTRODUCTION

Un nouveau type de réalisme émergea au XVII^{ème} siècle en Espagne. Afin de raviver l'Eglise catholique, les peintres et sculpteurs travaillèrent ensemble dans le dessein de rendre le sacré aussi réel et accessible que possible. Ce réalisme se singularisait fortement par rapport aux autres courants qui se développaient parallèlement en Europe. Il était crû, austère et souvent sanguinolent, avec pour but de choquer les sens et d'émouvoir l'âme.

Si les peintres qui travaillaient alors, comme Velázquez et Zurbarán, sont aujourd'hui connus, les sculpteurs – Juan Martínez Montañés et Pedro

de Mena par exemple – sont quasiment inconnus hors d'Espagne. Les œuvres qu'ils réalisèrent, sculptées dans le bois puis peintes – requéraient des compétences considérables. Elles sont parmi les plus grands chefs-d'œuvre de l'art espagnol.

A cette époque, les sculpteurs étaient proches des peintres qui lors de leur apprentissage apprenaient l'art de peindre les sculptures. La présente exposition montre que cette collaboration permit de faire advenir un style nouveau dans la peinture, un style très réaliste et qui mettait en avant la tridimensionnalité de la composition. Pour la première fois, certains des meilleurs exemples de la peinture et la sculpture de l'Age d'or espagnol sont juxtaposés, pour mieux montrer l'influence profonde que ces deux média exercèrent l'un sur l'autre.

L'exposition est organisée par la National Gallery de Londres et la National Gallery of Art de Washington, D. C.

L'exposition a bénéficié du soutien des Amis américains de la National Gallery grâce à une généreuse bourse de Howard et Roberta Adamson.

La National Gallery souhaite remercier le Ministère de la culture espagnol, l'Office de Tourisme Espagnole, l'Instituto de Patrimonio Cultural et l'Eglise espagnole pour leur généreux soutien.

Elle a bénéficiée du soutien du Government Indemnity Scheme, qui est pourvu par le DCMS et administré par le MLA.



Carte de l'Espagne d'aujourd'hui

SALLE 1

L'ART DE PEINDRE UNE SCULPTURE: TRAQUER LA RÉALITÉ

La réalisation de peintures religieuses au XVII^{ème} siècle en Espagne était strictement régie par le système des guildes – la guilde des menuisiers pour les sculpteurs et la guilde des peintres pour les peintres et peintres de sculpture. Les compétences requises pour peindre une sculpture étaient enseignées dans les ateliers de peintres partout en Espagne. Le plus connus était Francisco Pacheco à Séville auprès duquel Velázquez et Alonso Cano se formèrent. Dans son important traité *Arte de la Pintura* (1649), Pacheco écrivait qu'une sculpture de bois 'requérait la main du peintre pour prendre vie'. On sait ainsi que Zurbarán peignit une sculpture de la Crucifixion au début de sa carrière.

L'art de peindre une sculpture demeure une technique peu étudiée aujourd'hui. Il est certain toutefois que c'était une pratique hautement respectée alors, ainsi qu'une source de revenus lucrative pour les peintres. Une des conséquences de ce contact direct que les peintres eurent avec la sculpture religieuse est l'introduction d'un fort illusionnisme dans leurs compositions.

1 

Diego Velázquez (1599–1660)

Portrait of Juan Martínez Montañés, 1635–6

Montañés était un des sculpteurs les plus importants de Séville au XVII^{ème} siècle. Il était connu sous le nom du 'dieu du bois' et envoyait souvent ses sculptures à l'atelier de Pacheco pour qu'elles y soient peintes. En 1635, Montañés fut appelé à Madrid pour modeler une sculpture de Philippe IV en argile. Velázquez le peint comme un gentilhomme, vêtu de ses plus beaux atours. Il est représenté en train de modeler, moment que Velázquez capture en montrant la tête du roi encore inachevée.

Huile sur toile
Cat. 1/X6329. Museo Nacional del Prado, Madrid

2

Francisco Pacheco (1564–1644)

Christ en croix, 1614

Pacheco était renommé pour ses qualités de peintre de sculpture et collaborait souvent avec Montañés (voir le portrait à gauche, et n. 6), y compris pour des crucifixions grandeur nature. Cela est visible dans la forte qualité sculpturale de la crucifixion peinte ici. Se mettant à la place du censeur de l'art religieux au service de l'Inquisition, Pacheco pensait que les artistes devaient représenter les quatre clous qui attachaient le Christ à la croix, et non trois comme c'était parfois le cas.

Huile sur panneau de cèdre
Cat.2/X6151. Instituto Gómez Moreno,
Fundación Rodríguez Acosta, Grenade

3

Juan de Mesa (1583–1627)
et peintre non identifié

Christ en croix, vers 1618–20

Cette sculpture est une version réduite, avec quelques différences, d'une des sculptures grandeur nature de la Crucifixion les plus connues réalisée par Mesa, le 'Christ d'amour', qui fut commandé en 1618 par une confraternité, ou une fraternité religieuse, à Séville. Cette sculpture est toujours portée en procession dans les rues de Séville la veille du dimanche des Rameaux. Le style très précis de Juan de Mesa était renommé à l'époque pour son réalisme exagéré et son pathos implacable, comme on le voit ici dans le corps émacié du Christ dont le contour des côtes et des muscles sont visibles.

Bois peint
Cat.3/X6330. Archicofradía del Santísimo Cristo del Amor,
Collegiate Church El Salvador, Séville

4

Francisco de Zurbarán (1598–1664)

Saint Luc contemplant la Crucifixion, vers 1630–40

Un peintre, palette et pinceaux en mains, se tient devant le Christ en croix. On peut l'identifier comme l'évangéliste Luc, le saint patron des peintres. La composition théâtrale conçue par Zurbarán – on dirait des acteurs en scène, dont seuls les visages sont éclairés – invite le spectateur à se demander s'il est témoin d'une peinture représentant la Crucifixion, ou d'une représentation peinte d'une sculpture polychrome. On sait que Zurbarán avait peint une sculpture de la Crucifixion en 1624 et il connaissait sans aucun doute les sculptures de Juan de Mesa à Séville (3, 8)

Huile sur toile
Cat.4/X6135. Museo Nacional del Prado, Madrid

5

Alonso Cano (1601–1667)

La vision de Saint Bernard de Clairvaux, connue aussi comme 'Le miracle de la lactation', vers 1657–60

En 1119, alors qu'il était agenouillé devant une sculpture de la Vierge nourrissant le Christ enfant, saint Bernard prononça les mots 'prouve que tu es une mère', ce sur quoi la sculpture prit vie et fit couler du lait dans la bouche du saint. Le sujet est traditionnellement représenté comme une vision, avec la Vierge entourée de nuages. C'est certainement les compétences de sculpteur et peintre qui permirent à Alonso Cano à représenter la Vierge comme une sculpture semblant prendre vie.

Huile sur toile
Cat.10/X6133. Museo Nacional del Prado, Madrid

La Vierge de l'Immaculée Conception

L'Immaculée Conception – la croyance que la Vierge Marie était née exempte du péché originel – était une doctrine théologique complexe, vivement débattue dans les cercles religieux depuis le moyen âge. Ce sujet était particulièrement populaire à Séville, la ville ayant une dévotion spéciale pour la Vierge.

Sculpteurs et peintres tels que Montañés et Pacheco travaillèrent de concert afin d'établir une représentation orthodoxe de la Vierge. Les artistes recoururent principalement à la description faite dans le Livre des Apocalypses d'une 'femme vêtue de soleil, la lune sous ses pieds, et avec autour de sa tête une couronne de douze étoiles'. (Apocalypse 12: 1–2). Pacheco, dans son traité, stipula de surcroît que la Vierge devait être représentée comme une belle jeune fille de douze ou treize ans, aux cheveux d'or flottant au vent, le regard sérieux et un nez et une bouche parfaits.

6 

Attribué à Juan Martínez Montañés (1568–1649) et un peintre non identifié

La Vierge de l'Immaculée Conception, vers 1628

Montañés et Pacheco réalisèrent ensemble plusieurs versions de l'Immaculée Conception au cours de leurs carrières. Cette version vient probablement de l'atelier de Montañés et suit de près les préceptes de Pacheco sur la manière de peindre les tons de chair et d'appliquer la technique complexe de l'estofado pour la décoration des drapés. Le naturalisme avec lequel la Vierge est représentée – son expression jeune et humble, ses longs cheveux bruns, les plis de son manteau retombant lourdement autour d'elle – eut une profonde influence sur les générations d'artistes postérieures, notamment le jeune Velázquez (7).

Bois peint
Cat.9/X6327. Eglise de l'Annonciation, Université de Séville

7

Diego Velázquez (1599–1660)

L'Immaculée Conception, vers 1618–19

Quand Velázquez peignit cette toile il venait certainement juste de terminer son apprentissage dans l'atelier de Pacheco, où il semble probable qu'il reçût un enseignement sur l'art de peindre les sculptures. Velázquez introduit ici une forte impression de tridimensionnalité. La radiographie aux rayons X a révélé que le manteau bleu de la Vierge flottait initialement plus librement, comme soulevé par un souffle du vent. Probablement car cela interférait avec la qualité sculpturale qu'il souhaitait obtenir et Velázquez finalement peignit le manteau massé derrière les jambes. Les plis de la robe rouge s'accumulent au-dessus de la lune, de la même façon que dans la sculpture de Montañés (6).

Huile sur toile
Cat.8/NG6424. National Gallery, Londres.
Acheté avec la contribution du Art Fund en 1974

8

Juan de Mesa (1583–1627)
et un peintre non identifié

Tête de Saint Jean Baptiste, vers 1625

Saint Jean Baptiste vient de subir la décollation, et le sang sur son cou tranché est d'un rouge écarlate. La sculpture fut probablement modelée d'après un exemple humain, peut-être la tête décapitée d'un criminel. La trachée, l'œsophage et les muscles paraspinaux ont été représentés avec exactitude. Les paupières enflées et les yeux bruns inertes en dessous ainsi que la bouche entrouverte sur des dents sculptées et peintes méticuleusement, sont tous réalisés avec une précision macabre.

Bois peint
Cat.5/X6328. Cathédrale de Séville

SALLE 2

UNE RESSEMBLANCE RÉELLE: LES PORTRAITS

Les ordres religieux du XVII^{ème} siècle en Espagne étaient d'importants mécènes. Leurs commandes portaient généralement sur l'histoire de l'ordre ou sur la célébration de membres importants. L'ordre des Chartreux, que l'on reconnaît à leur habit blanc, fut fondé en 1084 par saint Bruno et respectait des règles monastiques sévères comme le silence et l'isolement. L'ordre jésuite par contraste avait été établi récemment, en 1540, par un ancien soldat et un prêcheur érudit, saint Ignace de Loyola. Connus pour leur piété zélée et l'importance qu'ils accordent à l'enseignement, les jésuites étaient des réformateurs pragmatiques qui cherchaient à répandre la doctrine catholique aussi loin que possible, jusqu'au Japon.

Pour marquer la béatification de saint Ignace de Loyola en 1609, après quoi il fut proclamé digne de la vénération publique en préparation pour la sanctification, Montañés et Pacheco reçurent une commande de la part des jésuites d'une sculpture grandeur nature de leur fondateur. Afin de rendre au mieux la ressemblance, ils réalisèrent leur représentation à partir du masque mortuaire de saint Ignace de Loyola, un exemplaire en plâtre que Pacheco possédait. Pacheco était si fier qu'il proclama que leur représentation du saint était la meilleure 'car il semble vraiment vivant'. Le réalisme exceptionnel que la sculpture polychrome peut rendre est probablement nul part plus clair que dans le *Saint Jean de Dieu* d'Alonso Cano (9).

9

Alonso Cano (1601–1667)

Saint Jean de Dieu, vers 1660–5

Bien qu'Alonso Cano fit son apprentissage tant comme sculpteur que peintre, c'est seulement vers la fin de sa carrière qu'il choisit de sculpter et peindre ses propres sculptures. Saint Jean de Dieu, connu pour sa charité, est le fondateur d'un ordre hospitalier ayant pour rôle d'accueillir et soigner les pauvres. Il était le saint patron de la ville de Grenade. Cette tête sculptée faisait partie à l'origine d'un mannequin grandeur nature habillé de véritables vêtements, connu sous le terme de *imagen de vestir*, dans lequel seules les parties visibles, la tête et les mains, étaient sculptées dans le bois. Pour les yeux, on insérait des coupelles de verre peint par l'intérieur de la tête évidée. Cano mêle subtilement plusieurs fines couches de couleurs pour animer les traits. La peinture est particulièrement raffinée à la naissance des cheveux du saint.

Peinture sur bois et verre
Cat.6/X6150. Museo de Bellas Artes, Grenade

10 

Francisco de Zurbarán (1598–1664)

La Vierge de merci de Las Cuevas, vers 1644–55

Cette œuvre, qui faisait partie à l'origine d'un ensemble de trois tableaux, ornait la sacristie de la Chartreuse de Santa María de las Cuevas à Séville. Le manteau de la Vierge est ouvert pour protéger les moines agenouillés en prière. C'est une iconographie traditionnelle qui remonte au moyen âge. Zurbarán peint toutefois les moines en se basant sur les portraits des Chartreux de l'époque. Pour peindre leur vêtement blanc si caractéristique, Zurbarán s'est peut-être aussi inspiré de la célèbre sculpture de saint Bruno, le fondateur de l'ordre, réalisée par Montañés et qui se trouvait dans la chapelle de la Chartreuse (11).

Huile sur toile
Cat.11/X6146. Museo de Bellas Artes, Séville

11 

Juan Martínez Montañés (1568–1649)
et un peintre non identifié

Saint Bruno en méditation devant la Crucifixion, 1634

En 1634 Montañés reçut une commande pour une sculpture de Saint Bruno grandeur nature destinée à une des chapelles de la Chartreuse de Santa María de las Cuevas, Séville. Les moines de cet ordre contemplatif faisaient vœu de silence et vivaient chacun dans des cellules individuelles, consacrant leur temps à la prière. Montañés représente le saint comme un jeune ascète qui se concentre sur le crucifix qu'il tient dans sa main avec une expression de tendre compassion.

Bois peint
Cat.12/X6147. Museo de Bellas Artes, Séville

12

Alonso Cano (1601–1667)

Saint François Borgia, 1624

François Borgia était un noble qui passa la première partie de sa vie au service de l'empereur Charles V et de sa femme Isabelle. Toutefois, à la mort de l'Impératrice, il déclara en voyant sa dépouille putréfiée qu'il ne servirait plus un maître mortel et en 1546 rejoignit l'ordre des jésuites. Il est représenté ici sur un crâne couronné symbole de la vanité du monde temporel. Ce portrait peint est similaire à une sculpture du saint réalisée par Montañés (13) que Cano a peut-être eu l'occasion de voir lors de son apprentissage dans l'atelier de Montañés.

Huile sur toile
Cat.13/X6145. Museo de Bellas Artes, Séville

13

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

Saint François Borgia, vers 1624

Comme le *Saint Ignace de Loyola* (14), ce portrait sculpté est une *imagen de vestir*, soit un mannequin grandeur nature vêtu d'une simple soutane qui devait être habillé d'un vêtement liturgique plus élaboré dans des occasions solennelles. Commandé par les jésuites de Séville à l'occasion de la béatification de saint François Borgia en 1624, c'est un des chefs-d'œuvre de Montañés et Pacheco. A l'instar d'un maquilleur, Pacheco appliqua un ton de brun plus sombre pour accentuer les pommettes du saint tandis qu'une ligne noire le long des paupières met ses yeux en valeur. La touche finale de Pacheco était un vernis de blanc d'œuf sur les yeux afin que le visage 'prenne vie et que les yeux brillent'. A l'origine le saint tenait un véritable crâne dans ses mains.

Bois peint et tissu
Cat.14/X6158. Eglise de l'Annonciation, Université de Séville

14

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

Saint Ignace de Loyola, 1610

Commandé à l'occasion de la béatification de saint Ignace en 1609, cette sculpture est une *imagen de vestir*, comme le *Saint François Borgia* (13), dans laquelle seules la tête et les mains sont sculptées et peintes. La polychromie est un remarquable exemple de la technique matte de Pacheco, qu'il tenait pour plus naturaliste pour les tons de chair qu'un verni brillant. On ignore ce que le saint tenait dans sa main droite, probablement un crucifix. Sa tunique noire, faite de drap empesé avec de la colle, fut aussi probablement ajoutée plus tard.

Bois peint et tissu
Cat.15/X6159. Eglise de l'Annonciation, Université de Séville

15

Diego Velázquez (1599–1660)

La vénérable mère Jerónima de la Fuente, 1620

Mère Jerónima posa pour Velázquez lors de son passage à Séville en chemin pour Manille aux Philippines où elle se rendait pour fonder un couvent. Elle était célèbre pour sa discipline pénitentielle, et ses biographes racontent qu'elle reconstituait la crucifixion en s'attachant elle-même à une croix et en y restant suspendue sans support pendant parfois trois heures durant. La façon dont Velázquez rend son apparence physique est peut-être influencée par son apprentissage de la technique de la peinture sur sculpture dans sa jeunesse. Sa peau sèche et tannée, dont chaque ride est minutieusement décrite, est peinte dans une palette de bruns sombres très proche de celle utilisée par Pacheco sur le *Saint François Borgia* sculpté par Montañés (13).

Huile sur toile
Cat.16/X5581. Collection privée

SALLE 3

SAINT FRANÇOIS EN MÉDITATION: 'UN CADAVRE EN EXTASE'

En 1449, le pape Nicolas V et son escorte pénétrèrent dans la tombe de saint François à Assise afin de lui rendre hommage. A leur grande surprise ils découvrirent que, bien que le saint soit mort plus de deux cents ans auparavant, son corps était miraculeusement préservé et il se tenait debout les yeux levés vers le ciel, ses stigmates (traces des plaies qui furent infligées au Christ au cours de la crucifixion) saignaient toujours. La représentation de ce miracle, comme dans les œuvres de Zurbarán (17, 18) et Pedro de Mena (19) visibles ici, était très populaire au XVII^{ème} siècle en Espagne.

Fils d'un riche marchand drapier, saint François grandit en jouissant des plaisirs de la vie mais rapidement finit par mépriser la matérialité de son existence. Il échangea ses vêtements avec ceux d'un mendiant et commença sa quête vers la spiritualité. De nombreux disciples se joignirent à lui de son vivant et il fonda l'ordre religieux des franciscains, qui observait les règles de pauvreté, chasteté et obéissance, comme le symbolisent les trois nœuds de la corde qui ceint leur vêtement. La vie austère

et proche de celle d'un ermite que choisit saint François en fit une figure exemplaire après la Contre-Réforme en Espagne. Francisco Pacheco était membre d'une fraternité franciscaine laïque et demanda à être enterré avec l'habit de la branche réformée de l'ordre, les capucins.

'C'était étrange de voir un corps humain,
mort depuis si longtemps, dans cet état:
il se tenait debout sur ses pieds... les yeux
étaient ouverts, comme ceux d'un homme
en vie, et légèrement levés vers le ciel.'

Description par un cardinal de la visite du pape
Nicolas V à la tombe de saint François à Assise en 1449

16

Attribué à Francisco de Zurbarán
(1598–1664)

Tête d'un moine, vers 1620–30

Réalisé probablement sur le vif, ce dessin semble représenter un moine encapuchonné, les yeux baissés comme s'il était en train de lire. On a aussi suggéré que ce jeune moine est en fait mort, mais cela est improbable étant donné qu'il semble être représenté debout et que ses pupilles sont encore visibles. Un fort éclairage crée une zone d'ombre profonde dans le creux hâve de ses pommettes et de ses orbites. Une bande d'ombre coupe ses lèvres en deux. Le gros plan ajoute encore à l'extraordinaire tridimensionnalité du visage.

Fusain, lavis gris foncé sur papier légèrement jaune
Cat.30/X6137. Trustees of the British Museum, Londres

17

Francisco de Zurbarán (1598–1664)

Saint François en méditation,
1635–9

Zurbarán situe la scène dans une pièce sombre, avec une composition réduite au simple minimum. Un rai de lumière fait vivement sortir de l'obscurité un moine plongé dans sa prière. Sans les stigmates (traces des plaies qui furent infligées au Christ au cours de la crucifixion), visibles sur sa main droite, on pourrait penser qu'il s'agit juste de la représentation d'un moine, plutôt que de saint François lui-même. L'intensité de la méditation dans laquelle est plongé le saint indique que cette toile fut réalisée pour la dévotion privée, peut-être pour une petite cellule ou une chapelle privée, où les moines pouvaient se remémorer l'exemple du fondateur de leur ordre.

Huile sur toile
Cat.29/NG230. National Gallery, Londres

18

Francisco de Zurbarán (1598–1664)

Saint François debout en extase, vers 1640

Zurbarán représente saint François debout en extase, comme le pape Nicolas V l'aurait trouvé quand il pénétra dans sa tombe. Sans contenu narratif, éclairé de la simple lumière d'une bougie, le tableau représente le saint dans une alcôve, sa présence sculpturale remplissant toute la composition. Projetant une ombre, aujourd'hui à peine visible, sur le mur, son habit tombe bien droit, en longs plis parallèles, mettant en valeur la posture verticale du saint.

Huile sur toile
Cat.31/X6763. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelone

19

Pedro de Mena (1628–1688)

Saint François debout en extase, 1663

Pedro de Mena était à la tête d'un atelier prospère à Malaga. Il sculptait et peignait ses sculptures ayant ainsi un contrôle total sur son travail. Cette sculpture a peut-être été inspirée par la représentation peinte du saint réalisée par Zurbarán (18). Dans sa recherche de réalisme, Pedro de Mena utilise des matériaux comme le verre pour les yeux, l'ivoire pour les dents, les cheveux pour les cils, et la corde. Malgré sa petite taille, l'œuvre a une présence extraordinaire. Dans un *Manuel pour les voyageurs en Espagne* (1845), Richard Ford recommandait à ses lecteurs d'aller voir cette œuvre en particulier. Placée dans la sacristie de la cathédrale de Tolède, où elle se trouve toujours aujourd'hui, Richard Ford la décrit comme 'un chef-d'œuvre du sentiment d'extase cadavérique'. La sculpture n'a jamais quitté la cathédrale de Tolède et est dans un excellent état de conservation.

Bois peint, verre, corde, ivoire et cheveux humains
Cat.33/X6149. Cabildo de la Santa Iglesia Catedral Primada, Tolède

SALLE 4

MÉDITATION SUR LA PASSION

Chaque année pendant la Semaine Sainte, la Passion du Christ – l'ensemble des souffrances et supplices qui ont précédé et accompagné la mort du Christ – est reconstituée dans les villes et villages de toute l'Espagne. Des chars (*pasos*) pouvant peser jusqu'à deux tonnes et ornés de sculptures polychromes grandeur nature, sont portés en procession dans les rues. Chaque char représente un épisode de la Passion. Portés par plus de trente hommes, les chars se balancent d'un côté et de l'autre, donnant ainsi l'impression que les sculptures sont vivantes. De nombreux spectateurs sont bouleversés par les scènes qui passent sous leurs yeux.

Les sculptures polychromes de la Passion étaient aussi réalisées pour des églises et pour la dévotion privée. Le réalisme sans concession de ces sculptures, qui peuvent aujourd'hui sembler horribles et sanguinolentes à certains, avait pour rôle d'éveiller les sentiments d'empathie et de piété chez les spectateurs. Cette recherche d'une reconstitution fortement réaliste d'une scène de la Passion se retrouve aussi chez des peintres comme Velázquez, Zurbarán et Francisco Ribalta. L'illusion est si forte dans le *Christ en croix* (26) de Zurbarán que la toile est souvent prise pour une sculpture.

'Il y a une crucifixion de la main [de Zurbarán] que l'on peut voir derrière une grille de la chapelle (qui est faiblement éclairée), et tous ceux qui la voient et ne savent pas, pensent qu'il s'agit d'une sculpture.'

Antonio Palomino, peintre et historien d'art
du XVIII^{ème} siècle espagnol, à propos
du *Christ en croix* de Zurbarán

20

Gregorio Fernández (1576–1636)
et un peintre non identifié

Ecce Homo, avant 1621

Fernández représente le moment où le Christ, après avoir été ligoté, flagellé et raillé par les soldats, est présenté par Ponce Pilate aux Juifs avec les mots 'Ecce Homo' (Voici l'homme). Pour représenter les blessures fraîches sur le dos du Christ, une couche fut enlevée de la surface et une couleur rouge-rosée fut appliquée sur la couche inférieure. Pour la peau contusionnée et meurtrie, un mélange de peinture bleue et rose fut appliqué en larges coups de pinceaux. Quand le tissu du pagne fut retiré pour restauration en 1989, il s'avéra que les organes génitaux avaient été sculptés et que Fernández avait originellement conçu une sculpture totalement nue.

Bois peint, verre, tissu
Cat.18/X6154. Museo Diocesano y Catedralicio, Valladolid

21

Diego Velázquez (1599–1660)

Le Christ après la flagellation contemplé par l'âme chrétienne, vers 1628–29

Velázquez choisit une scène chrétienne rarement représentée. Après la flagellation, le Christ reçoit la visite de l'âme chrétienne sous les traits d'un enfant, accompagné de son ange gardien. Les évangiles parlent uniquement de la flagellation du Christ, mais des exégèses et des méditations s'attardent sur les moments qui suivirent. L'ange et l'âme chrétienne semblent avoir été peints sur le vif (les ailes de l'ange semblent être des accessoires d'atelier), mais pour la représentation classique du Christ, Velázquez a peut-être bien étudié une des nombreuses représentations sculptées du sujet, comme celle de Gregorio Fernández (20).

Huile sur toile
Cat.19/NG1148. National Gallery, Londres.
Don de John Savile Lumley (Baron Savile), 1883

22

Pedro de Mena (1628–1688)

Le Christ, l'homme de douleur (Ecce Homo), 1673

Destinée à être vue de près, la sculpture est peinte avec une dextérité exceptionnelle. Du bleu a été appliqué sous les tons de chair afin de suggérer les contusions endurées par le Christ. Le sang ruisselant le long de son corps est absorbé par le pagne noué autour de sa taille. Des yeux de verre ont été insérés dans les orbites et des cheveux véritables ont été utilisés pour les cils. La sculpture fut réalisée pour le fils illégitime de Philippe IV, Don Juan José d'Autriche, pour sa dévotion personnelle.

Bois peint, cheveux humains, ivoire et verre
Cat.20/X6152. Real Monasterio de las Descalzas Reales,
Patrimonio Nacional, Madrid

23

Pedro de Mena (1628–1688)

Marie Madeleine méditant sur la Crucifixion, 1664

Marie Madeleine est en méditation sur le petit crucifix qu'elle tient dans sa main gauche. Elle fait un pas en avant dans une pose dynamique, sa main droite serrée sur sa poitrine, bouleversée par l'empathie qu'elle ressent devant les souffrances du Christ. D'un point de vue technique, cette sculpture est une des plus remarquables qui fut réalisée par Pedro de Mena. Pour ses cheveux longs et souples, il recourut à plusieurs brins d'osier entortillés et peints en châtain. Une radiographie aux rayons X a révélé que la partie principale du corps avait été sculptée dans une colonne de bois à laquelle Pedro de Mena attachait les différentes parties du corps sculptées séparément avec de la colle animale et de longs clous.

Bois de cèdre peint et verre
Cat.23/X6134. Museo Nacional del Prado, Madrid. On long-term
loan to the Museo Nacional Colegio de San Gregorio, Valladolid

24

Francisco Ribalta (1565–1628)

Christ embrassant saint Bernard de Clairvaux, vers 1624–27

L'habitude de prier devant des sculptures et des peintures, en particulier celles représentant la Christ ou la Vierge, eut pour effet chez certains croyants de faire l'expérience d'une union mystique avec ces représentations. Selon la tradition, saint Bernard aurait reçu le Christ dans ses bras alors qu'il priait devant une sculpture du Christ en croix. Pour donner à voir l'état visionnaire proche de l'extase de saint Bernard, Francisco Ribalta le représente les yeux clos et le sourire aux lèvres. Ce qui est ici remarquable c'est la façon dont le Christ semble s'être métamorphosé d'une sculpture de bois en un être vivant.

Huile sur toile
Cat.26/X6131. Museo Nacional del Prado, Madrid

25

Juan Martínez Montañés (1568–1649)
et un peintre non identifié

Christ en croix ('Cristo de los Desamparados'), 1617

Connu sous le titre de 'Christ des abandonnés', le Christ représenté par Montañés est mort, le poids de son corps pâle et maigre, tire sur les clous qui retiennent ses mains à la croix. Du sang coule sur son buste et se coagule autour de la plaie. Le volumineux pagne blanc qui entoure la taille du Christ est révélateur du surnom donné à Montañés, 'le dieu du bois'. Les sculptures grandeur nature étaient bien connues de peintres comme Zurbarán (26) dont on sait qu'il a peint une crucifixion grandeur nature au début de sa carrière.

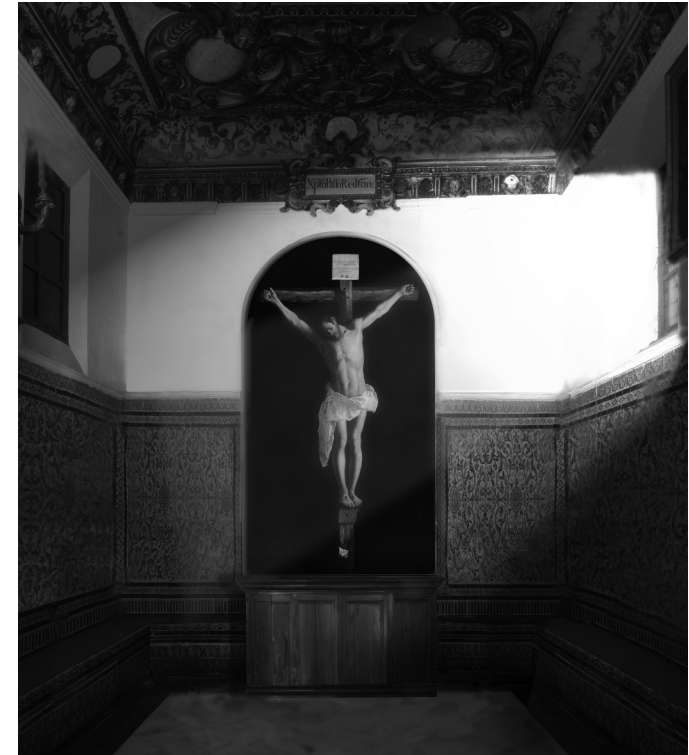
Bois peint
Cat.24/X6657. Eglise du couvent de Santo Ángel,
Carmelitas Descalzos, Séville

26

Francisco de Zurbarán (1598–1664)

Christ en croix, 1627

Cette toile était à l'origine dans une alcôve voutée au-dessus d'un autel dans une chapelle qui jouxtait la sacristie du monastère dominicain de San Pablo à Séville. Cloué à une croix au bois dégrossi, le corps inerte du Christ émerge de l'impénétrable obscurité du fond, illuminé par une forte lumière. La scène est dénuée de détails narratifs, forçant le spectateur à concentrer son regard sur le sujet représenté. Décrite avec une incroyable attention aux détails – comme la complexité des plis du pagne – la peinture de Zurbarán porte à un autre niveau l'illusion de la réalité: on a l'impression que le sacrifice du Christ prend place sous nos yeux.



© Robert Cripps

Huile sur toile
Cat.25/X6141. The Art Institute of Chicago.
Robert A. Waller Memorial Fund 1954.15

SALLE 5

MÉDITATIONS SUR LA MORT

La sculpture du Christ allongé sur un linceul blanc au milieu de cette salle fut sculptée par Gregorio Fernández, un des principaux sculpteurs de Valladolid dans le nord de l'Espagne, dans la première moitié du XVII^{ème} siècle. Il se spécialisait dans les scènes de la Passion et son œuvre est célèbre pour son caractère effrayant et sanguinolent et les matières véritables qu'il ajoutait. Les ongles sont fait de corne de taureau, les yeux de verre et il avait recours, pour simuler le sang coagulé, à des morceaux d'écorces de liège peints en rouge. En plus de cette technique réaliste, Fernández avait aussi une grande sensibilité dans sa représentation du corps masculin.

La fonction d'une telle sculpture était de donner aux croyants l'impression d'être en présence du Christ mort. Ces sculptures étaient souvent placées dans des vitrines en verre, parfois sous un autel, ce qui est une position idoine étant donné que le sacrifice du Christ était célébré par le prêtre sur l'autel pendant la messe. Elles étaient aussi portées en procession lors de la Semaine Sainte. En l'absence des figures de la Vierge, de saint Jean et de Marie-Madeleine généralement présentes auprès du Christ mort, nous sommes invités à fixer le corps pâle et inerte, prenant ainsi la place de ceux qui portent le deuil.

'On révère Gregorio [Fernández] pour ses nombreuses vertus ; il n'entreprit pas de réaliser une sculpture du Christ notre Seigneur ou de sa sainte Mère sans se préparer lui-même par la prière, le jeûne, la pénitence et la communion, afin que Dieu fasse descendre sur lui sa grâce et lui permette de réussir.'

Antonio Palomino, peintre et historien d'art
du XVIII^{ème} siècle espagnol,
Vie de Gregorio Hernández (Fernández)

27

Gregorio Fernández (about 1576–1636)
et un peintre non identifié

Christ mort, vers 1625–30

Vêtu simplement d'un pagne, le corps du Christ apparaît maigre et anguleux. Les os saillent sous la chair. Ses yeux sont inexpressifs et sa bouche s'entrouvre pour révéler une rangée de dents en ivoire (ou os). Le peintre rend avec perfection le moment où la vie quitte le corps du Christ. Le sang sainte encore des plaies. Commandée par les jésuites de Madrid, cette œuvre visait intentionnellement à choquer et émouvoir l'âme.

Bois peint, verre, ivoire ou os, corne et liège
Cat.27/X6132. Museo Nacional del Prado. Madrid.
On loan to the Museo Nacional Colegio de san Gregorio, Valladolid

28

Jusepe de Ribera (1591–1652)

La lamentation sur le corps du Christ, vers 1620–5

Le corps du Christ est ici placé au centre de la scène sur un linge blanc froissé, entouré des figures agenouillées de saint Jean, la Vierge et Marie Madeleine. La composition de la scène fait référence aux groupes de sculptures religieuses placés sur les chars portés en procession durant la Semaine Sainte en Espagne. La radiographie aux rayons X révèle que le visage de Madeleine était à l'origine plus proche des pieds du Christ. Elle devait en fait probablement les embrasser, de même que l'on vénérât les images religieuses avant de les porter en procession, comme le *Christ Mort* de Fernández (27).

Huile sur toile
Cat.28/NG235. National Gallery, Londres. Don de David Barclay, 1853

Pedro de Mena (1628–1688)

La Vierge de douleur (Mater Dolorosa), vers 1673

Les sculptures si expressives de la Vierge de douleur réalisées par Pedro de Mena étaient très recherchées pour la dévotion personnelle. Le format en buste invitait à une certaine intimité. Les lèvres entrouvertes de la Vierge donnent l'impression qu'un pleur de lamentation s'en échappe. Les morceaux de bois fins comme de la dentelle qui forment sa coiffure bleue et le voile blanc à l'intérieur fait de toile enduite de plâtre, protègent et encadrent son visage. La peinture rend les variations des tons de chair, comme la façon dont les larmes colorent la peau entre les yeux et le nez. Des larmes de verre, dont une seule est conservée, réfléchissaient la lumière, les rendant d'autant plus réalistes. Le résidu de la trace d'écoulement des larmes, probablement en colle animale, est aussi encore visible.

Bois peint, ivoire, verre et cheveux humains
Cat.21b/X6784. Museo de San Joaquín y Santa Ana, Valladolid

SALLE 6

‘SALA DE PROFUNDIS’: UNE SALLE POUR LE DÉFUNT

Sala De Profundis était le terme utilisé par la plupart des monastères en Espagne pour décrire la chapelle mortuaire dans laquelle les moines défunts étaient exposés solennellement avant l'enterrement. Elle est ainsi nommée d'après les premiers mots du Psaume 130: '*De profundis clamavi ad te Domine*' ('Des profondeurs j'ai crié vers toi, Seigneur'). L'ordre des mercédariens à Séville possédait une telle salle et en 1628 ils demandèrent à Zurbarán de réaliser pour cet espace une toile représentant un des martyrs les plus importants de l'ordre, saint Sérapion. Sérapion était un anglais qui voyagea en Espagne au début du XIII^{ème} siècle pour se battre contre les Maures aux côtés d'Alfonse IX de Castille. Il fut fortement impressionné par les efforts des mercédariens qui se donnaient en otages comme rançon pour les chrétiens faits prisonniers et en danger de perdre leur foi. Il décida alors de rejoindre leur ordre en 1222.

D'après la source la plus fiable relatant son martyre, Sérapion fut fait prisonnier en Ecosse en 1240 par des pirates anglais. Attachés par les mains et les pieds à deux mâts il fut battu, démembré et éviscéré, et son

cou fut partiellement tranché. Zurbarán a représenté Sérapion peu de temps après son martyre, mais il a choisi d'éliminer toute référence sanglante. Au contraire, c'est l'habit blanc immaculé porté par le saint qui est le point focal de la composition. Sérapion semble être endormi. Représenter le moment fugace de sa mort, capté de manière si poignante par Zurbarán, était approprié pour un espace consacré au passage de la vie à la mort.

30 

Francisco de Zurbarán (1598–1664)

Saint Sérapion, 1628

Sérapion porte l'habit blanc de l'ordre des mercédariens avec le blason rouge et doré de l'ordre épinglé sur le devant. Le rendu du drapé et de la façon dont la lumière et l'ombre tombent sur les plis profonds du vêtement confèrent au saint une présence physique et une grandeur qui masquent son corps brisé. La touche est si réaliste que l'on pourrait presque tendre le bras pour le toucher. Zurbarán nous rappelle toutefois qu'il s'agit juste d'une représentation peinte en épinglant sur la toile de manière fictive un morceau de papier portant sa signature.

Huile sur toile

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

LA RÉALISATION D'UNE SCULPTURE POLYCHROME ESPAGNOLE

21 octobre 2009–24 janvier 2010



Francisco Antonio Gijón (1653–vers 1721) et un peintre non identifié (probablement Domingo Mejías), *Saint Jean de la Croix*, vers 1675

© Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington, D.C., Patrons' Permanent Fund (2003.124.1)

Visitez cette exposition gratuite à l'étage supérieur Room 1 pour mieux comprendre comment les remarquables sculptures polychromes exposées dans *Le sacré rendu réel* ont été réalisées. L'exposition se concentre sur une sculpture polychrome grandeur nature de saint Jean de la Croix, saint espagnol du XVI^{ème} siècle, qui a été récemment l'objet d'une étude scientifique à la National Gallery of Art de Washington.

Le Saint Jean de la Croix de Francisco Antonio Gijón est exposé à côté du *Saint François en extase* – sculpture réalisée d'après la version originale de Pedro de Mena présentée dans l'exposition *Le sacré rendu réel* (n.19) – et de *La Vierge de douleur* de José de Mora. Dans ces deux dernières œuvres une touche de réalisme a été ajoutée grâce aux yeux en verre et aux dents en ivoire pour accentuer l'impression de naturalisme. Ce trait captura plus tard l'imagination d'artistes comme Degas et Picasso.

Traditionnellement plusieurs spécialistes participaient à la création de ces sculptures. Le sculpteur sculptait l'œuvre et appliquait une couche d'apprêt blanche avant de la livrer à l'atelier du peintre. Là, la tête, les mains et les pieds étaient peints dans des tons de chair. Généralement un autre artiste décorait les drapés du vêtement d'estofado, ornements dorés, peints et gravés. Le résultat donnait l'impression de se trouver en présence d'une personne en chair et en os.

L'exposition a bénéficié du soutien des Amis américains de la National Gallery et d'un don généreux de Howard et Roberta Ahmanson.

Notes explicatives sur la réalisation d'une sculpture polychrome espagnole

La sculpture polychrome espagnole est un art qui n'est toujours pas apprécié à sa pleine valeur. Pourtant, comme le montre l'exposition *Le sacré rendu réel*, ces œuvres font preuve d'un savoir-faire exceptionnel et sont d'une grande beauté. Un **imaginero**, ou peintre-sculpteur d'œuvres religieuses, aujourd'hui – comme Darío Fernández ci-dessous – sculpte, peint et décore lui-même une sculpture polychrome. Traditionnellement il y avait une stricte division entre ces trois techniques. Pour réaliser la sculpture grandeur nature de *Saint Jean de la Croix*



Darío Fernández travaillant à une copie du buste du *Saint Jean de la Croix* de Gijón pour expliquer les différents stades de la réalisation. Sa copie est présentée dans l'exposition située Room 1.

présentée dans l'exposition Room 1 dans les sept semaines requises (voir plus haut), une équipe de plusieurs spécialistes fut nécessaire.

Le rôle du sculpteur

Francisco Antonio Gijón était un sculpteur renommé à Séville pour habileté à créer des œuvres d'une très grande expressivité. Il avait seulement vingt-et-un ans quand il reçut la commande du *Saint Jean de la Croix*.

La radiographie aux rayons X révèle que le personnage fut sculpté dans un seul morceau de bois de cyprès, qui fut évidé à l'arrière de la moitié du buste jusqu'à la base afin d'alléger l'œuvre et de minimiser le risque de fissures le long des fibres du bois. La tête, les bras, les mains, la jambe et le pied gauches ainsi que la cape et la capuche et la partie inférieure du scapulaire, furent tous sculptés séparément et attachés au corps au moyen de colle animale et de clous.

La surface était ensuite apprêtée pour être peinte. La sciure était enlevée et les nœuds présents dans le bois percés pour en faire sortir la sève et frottés à l'ail pour améliorer l'adhérence. Plusieurs couches de colle et de blanc étaient ensuite appliquées.

Le rôle du peintre

Le peintre du *Saint Jean de la Croix* est peut-être Domingo Mejías. Il commença probablement par peindre l'habit de saint Jean en utilisant la technique de l'**estofado** (ornements dorés, peints et gravés). On appliquait d'abord du lin avec de la **giscola** (colle animale et essence d'ail) pour renforcer les différentes sections en bois de la sculpture. Les parties recouvertes de tissu étaient ensuite enduites de couches de blanc et de bol rouge.

Une feuille d'or était placée sur le bol humide et brunit avec une pierre polie. La feuille d'or était peinte avec de la tempera à l'œuf puis gravée avec un stylet pour réaliser des motifs décoratifs. Par endroits le peintre avait recours à des poinçons pour obtenir une plus grande variété dans les ornements.

Encarnación (littéralement 'incarnation' ou 'donner vie') fait référence au savoir-faire qui consiste à subtilement ajouter la couleur. Il y a essentiellement deux manières de rendre les tons de chair: **polimento** (brillant) et **mate** (mat). Avec la technique du polimento, qui consistait à polir la surface, les sculptures brillaient et reflétaient la lumière de manière peu naturelle. La technique mate au contraire, avait la préférence à Séville car elle rendait avec un plus grand réalisme la texture de la chair. C'est la technique qu'utilisa le peintre pour la tête, le visage, les mains et les pieds de saint Jean.

Sur la couche de blanc apposée par le sculpteur, le peintre appliquait une préparation de couleur légèrement rouge pour servir de fond aux couleurs. Puis, à l'instar d'un maquilleur, il travaillait les couches de peinture à l'huile pour obtenir des ombres et des textures et rendre les pommettes angulaires de saint Jean et son menton hirsute. La touche finale consistait à appliquer un vernis à base de blanc d'œuf pour faire briller les yeux.

Pour plus d'informations et pour voir une démonstration en direct de la réalisation d'une sculpture polychrome, rendez-vous sur le site internet de la National Gallery, www.nationalgallery.com/the-sacred-made-real.

Catalogue et film

Le catalogue illustré, ouvrage collectif sous la direction du conservateur de l'exposition Xavier Bray; d'Alfonso Rodríguez G. de Ceballos; et de Daphne Barbour et Judy Ozone de la Galerie d'Art Nationale de Washington D. C. Edition reliée £35; édition de poche £19.99. Un DVD en anglais sous-titré en espagnol (durée de 45 minutes) du film de l'exposition est disponible, £9.99.

Boutiques

Ouvertes tous les jours de 10h à 17h45, le vendredi jusqu'à 20h45. Faites vos achats en ligne au site www.nationalgallery.co.uk ou par correspondance au numéro 020 7747 5969.

Rafraîchissements et restauration

The National Dining Rooms
Niveau 1, entrée de l'aile Sainsbury
Ouvert tous les jours de 10h à 17h
et jusqu'à 20h30 le vendredi

The National Café
Niveau 0, entrées Getty/St Martin's Place
Ouvert du lundi au vendredi de 8h à 23h,
le samedi de 10h à 23h, le dimanche de 10h à 18h

Espresso Bar
Niveau 0, entrée Getty
Ouvert tous les jours de 10h à 17h45
et jusqu'à 20h45 le vendredi

Heures d'ouverture de l'exposition

Ouverte tous les jours de 10h à 18h (dernière entrée à 17h15)
Le vendredi jusqu'à 21h (dernière entrée à 20h15)
Billet valable pour une seule visite

www.nationalgallery.org.uk
National Gallery Information: 020 7747 2885
Email: information@ng-london.org.uk
Trafalgar Square, London WC2N 5DN