

Fall 2022

Out of the Kress Vaults - Brochure

Fairfield University Art Museum

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.fairfield.edu/kressvaults-ephemera>

Recommended Citation

Fairfield University Art Museum, "Out of the Kress Vaults - Brochure" (2022). *Ephemera*. 10.
<https://digitalcommons.fairfield.edu/kressvaults-ephemera/10>

This item has been accepted for inclusion in DigitalCommons@Fairfield by an authorized administrator of DigitalCommons@Fairfield. It is brought to you by DigitalCommons@Fairfield with permission from the rights-holder(s) and is protected by copyright and/or related rights. **You are free to use this item in any way that is permitted by the copyright and related rights legislation that applies to your use. For other uses, you need to obtain permission from the rights-holder(s) directly, unless additional rights are indicated by a Creative Commons license in the record and/or on the work itself.** For more information, please contact digitalcommons@fairfield.edu.



OUT OF THE KRESS VAULTS
Women in Sacred Renaissance Painting

Director's Foreword

We are so pleased to present *Out of the Kress Vaults: Women in Sacred Renaissance Painting* to kick off this exciting year of exhibitions and programs. This exhibition of Renaissance painting is a landmark one for the museum, as is it the first to have been co-curated with Fairfield University undergraduate students. It is the product of Michelle DiMarzo, PhD's Spring 2021 Museum Exhibition seminar, which included the following seven Fairfield students: Phoebe Charpentier '23, Madison Dow '22, Julia Higgins '23, Matthew Little '22, Kevin Maguire '22, Chelsea Reichard '21, and Rosalinda Rodriguez '21. The students developed independent proposals for an exhibition, the theme of which had to incorporate one or more works from the museum's own Samuel H. Kress Collection. Later in the semester, the students worked on identifying potential works in Kress Collections at other institutions (with an eye toward works primarily in storage) and developing the loan requests.

In addition to our students' hard work, this exhibition would not have been possible without the collaboration of the colleagues who responded so generously to those loan requests at the following institutions: the National Gallery of Art; the Harvard Art Museums; the Lowe Art Museum, University of Miami; the Mead Art Museum, Amherst College; and the Benton Museum of Art, Pomona College. The Samuel H. Kress Foundation supported this project from its inception, first with a 2020 grant to fund the development of the seminar, then with a 2021 grant to help defray the costs of the show, and finally, by lending us several paintings from their own offices in New York. I would like to extend a particular note of thanks to Foundation president Max Marmor for his enthusiastic support of the project.

I would like to thank Dr. DiMarzo for her tireless work on this exhibition, and for her careful shepherding of this project from its inception, through the seminar spent working with her students, to the writing of the informative essay and label texts, and to its final installation and presentation to the public.

We hope you will join us for the wonderful array of associated programming that we have created to complement the exhibition; please check the listings at the end of this brochure for more information. Our programs this fall are all in person, but we will also continue to present them virtually via [thequicklive.com](https://www.thequicklive.com) whenever possible. Virtual programs will be available with live closed captioning. Most will also be recorded, so if you cannot join us for an event, you can look for the programs on our YouTube channel a few days later.

We are extremely grateful to the Samuel H. Kress Foundation and the Humanities Institute of Fairfield University for their support of this exhibition, without which the costs of borrowing and transporting these Renaissance treasures would have been prohibitive. We are also grateful to the Fairfield University Visual and Performing Art Department (particularly the Art History & Visual Culture and Music Programs), as well as the programs in Catholic Studies and Italian Studies for their support.

Thanks as always go to the exceptional museum team for their hard work in bringing this exhibition and its associated programming to life: Rosalinda Rodriguez, Museum

Assistant (and student co-curator) and Megan Paqua, Museum Registrar. We are grateful for the additional support provided across the University by Edmund Ross, Susan Cipollaro, Dan Vasconez, and Tess Brown Long, as well as by our colleagues in the Quick Center for the Arts and the Media Center. Finally, we thank Laura Gasca Jiménez, PhD for preparing the Spanish translations of the exhibition materials; her continued partnership enables us to make our materials available bilingually.

~ Carey Mack Weber
Frank and Clara Meditz Executive Director



Cat. 3



Cat. 4

Introduction

Encountering a painting like Lorenzo di Credi's *Madonna and Child* (cat. 4) on the wall of a museum gallery, visitors may first be drawn to the beauty of the depicted image, or marvel at the materiality of a physical object that has survived the tumult of five centuries. More elusive, however, is a sense of the painting's original context and purpose. In a contemporary world saturated by visual images, even museum visitors who approach di Credi's painting from a position of shared faith might find it difficult to recapture the sense of power and agency such an artwork once held. Yet in their own time, Renaissance sacred artworks were recognized as *working* objects: they brought Christian narratives to the unlearned, guided the faithful in prayer, and offered models for virtuous living. Renaissance artists worked hard to amplify the effectiveness of their artworks, creating the illusion that these sacred figures inhabit our space and even share our emotional experiences. In this case, di Credi's depiction of Jesus as a believable infant toying with his mother's hand reminded the Christian viewer of the miracle of the Incarnation, while Mary's sorrowful expression invited not only the viewer's compassion, but their penitence, a reminder that Jesus' future sacrifice would be the price to redeem the sins of all humankind.

Out of the Kress Vaults: Women in Sacred Renaissance Painting brings together a group of 15th-16th century sacred paintings from Samuel H. Kress collections at American museums, where many of them are held in storage (the "Kress vaults" of the show's title). The works are united by their emphasis on the figures of the Virgin Mary, female saints, and martyrs – women who were seen by Renaissance Christians as role models for chastity, piety, and virtue. Like the Virgin Mary in di Credi's painting, they were commonly depicted with the kind of idealized feminine beauty that we associate with the art of the Renaissance, as artists moved from imitating Nature to attempting to surpass it entirely. However, since external appearances were understood to reflect inner natures (a notion inherited from classical antiquity and expounded by Renaissance humanists), this was another way that artists could complement the spiritual function of their sacred artworks. The very beauty of these holy women identified them to the faithful as worthy models for emulation, as well as admiration.

Sacred Art and Devotion in Renaissance Italy

During the Middle Ages, Christians typically encountered sacred images in public spaces. The rise of the mendicant or begging orders in the late medieval period has been linked to the explosion of church patronage, as the Franciscan, Dominican, Servite, Carmelite, and Augustinian orders built churches, monasteries, and convents in urban centers. The faithful who paid for the decoration of these spaces earned both public honor and the expiation of sin, while the sacred images themselves played an important role in spreading the faith among the largely illiterate population.

As the Mother of God, Mary was considered to be humanity's prime intercessor with the divine. Christians sought her aid through a variety of devotional practices, including prayer and votive offerings. They could also turn to saints for guidance and spiritual assistance; individuals might devote particular veneration to the saint on whose feast



Cat. 13

day they were born, or one who was considered to have particular influence over an activity or industry. St. Lucy, for example (cat. 13), whose martyrdom involved the removal of her eyes, might be appealed to by those with vision-related ailments. The veneration of saints also varied geographically; Florentines were more likely to pray for the intercession of St. John the Baptist, their city's patron, while Venetians invoked the aid of St. Mark the Evangelist.

By the 15th century, however, Christian devotion also increasingly took place at home, a shift encouraged by the mendicant orders. The Franciscans and Dominicans, in particular, emphasized personal and fervent devotion to the Virgin Mary. At home, Christians could pray the rosary, which was by legend associated with the miraculous apparition of Mary to St. Dominic, founder of the Dominican order.

Those who were literate might also use a Book of Hours, or a collection of prayers, many praising the Virgin, that were intended to be recited at specific times of the day. In addition to these material objects, Renaissance Christians increasingly sought sacred art to support their personal devotions, and demand surged for smaller-scale works that would be appropriate for domestic spaces.

Inventories reveal that sacred images, most particularly images of the Virgin and Child, became quite common in Italian Renaissance homes. The type, number, and quality of these art objects varied according to a family's financial resources. For example, a wealthy Venetian might commission a painting of the Virgin and Child directly from a prominent artist like Giovanni Bellini, while someone with lesser means might obtain a work made by a member of Bellini's workshop or by one of the innumerable artists who imitated his style (cat. 5). Laborers and other poorer Venetians also owned sacred images, but theirs were more likely to be cheaply painted in the *maniera greca*, or "Greek style," which followed Byzantine models. Prints were another inexpensive way for Renaissance Christians across economic levels to have sacred visual images in their homes.

The half-length Virgin and Child composition became the most popular means by which painters satisfied this new demand for domestic devotional art. Medieval Italian painters had developed this compositional type based on the model of Byzantine icons: the Virgin was typically shown frontally, with about half of her body in view, in a "close-up" format that fostered a sense of intimate connection with the sacred figures. Much like

Renaissance portraits, which were similar in scale and composition, these sacred paintings conjured the illusion of presence – here a divine presence, miraculously unveiled for private contemplation in the Renaissance home.

In addition to the rectangular Virgin and Child composition, the *tondo*, or “round” format emerged in 15th-century Florence, and flourished there and elsewhere in Central Italy into the 16th century. Its origin can be traced to ancient Roman sculpture. Roman sarcophagi often included an *imago clipeata*, a portrait bust of the deceased depicted against a round shield. Given the rich theological and philosophical associations of the circle with the divine, the format was later adapted



Cat. 5

for Christian imagery, and by the Renaissance, had been transformed into a new type of independent artwork, in both painting and sculpture. *Tondi* were almost always used for sacred subjects, mostly variations on the Virgin and Child theme, and were often displayed in bedrooms.

Sacred Art and Gender

At the beginning of the 15th century, the Dominican friar and later cardinal Giovanni Dominici wrote a treatise on household management, in which he explained the role of sacred art:

The first regulation is to have pictures of saintly children or young virgins in the home, in which your children, still in swaddling clothes, may take delight and thereby be gladdened by acts and signs pleasing to childhood. And what I say of pictures applies also to statues. It is well to have a Virgin Mary with the Child in arms, with a little bird or apple in His hand. There should be a good representation of Jesus nursing, sleeping in His Mother’s lap or standing courteously before Her while they look at each other. So let the child see himself mirrored in the Holy Baptist clothed in camel’s skin, a little child who enters the desert, plays with the birds, sucks the honeyed flowers and sleeps on the ground. It will not be amiss if he should see Jesus and the Baptist, Jesus and the boy Evangelist pictured together; the slaughtered Innocents, so that he may learn the fear of weapons and of armed men. Thus it is desirable to bring up little girls in the contemplation of the eleven thousand Virgins as they discourse, pray and suffer. I should like them to see Agnes with her little fat lamb, Cecilia crowned with roses, Elizabeth with roses in her cloak, Catherine and her wheel with

other such representations as may give them with their milk the love of virginity, a longing for Christ, a hatred of sin, make them despise vanity, avoid bad company and begin through the consideration of the saints the contemplation of the Supreme Saint of Saints. For this reason you know that representations of the angels and saints are permitted and intended for the instruction of the unlearned.¹



Cat. 8

Dominici's advice tells us a great deal about how contemporaries saw the role of sacred art in communicating Christian virtues to children and the illiterate. It also clearly shows that this communication was understood to happen along gender-specific lines. By seeing themselves in a painting like Andrea del Sarto's *tondo* (cat. 8), boys were expected to learn courteous and nonviolent behavior, but girls were expected to extract a much longer list of model conduct, including chastity and an avoidance of vanity, from contemplating images of female saints.

It was particularly important to Dominici that girls be shown images of virgin martyrs like Saint Ursula (cat. 14), whose legend involved the "eleven thousand virgins" martyred alongside her to which he makes reference.

This division reflects contemporary Renaissance ideas about the differences between men and women; women were seen as secondary to men in intelligence, reason, and virtue, and therefore in greater need of oversight and control. Renaissance society was distinctly patriarchal, and women's lives were largely circumscribed within their roles as daughters, wives, and mothers (or alternatively, the celibate life of a nun). Even widows were not necessarily independent. However, scholars have also traced many examples of Renaissance women poets, artists, and scholars, as well as women who were patrons of the arts, both sacred and secular. The only identifiable Renaissance woman included in this exhibition was both a nun and an art patron (cat. 14): *Suora* ("Sister") Ginevera, depicted kneeling before St. Ursula, whose halo includes *Virgo* ("Virgin") as a reminder of her status as an exemplar of female chastity.

Women Role Models in Sacred Renaissance Art

No matter their station or condition in life, Renaissance women were encouraged to imitate the Virgin Mary and female saints in order to live lives of Christian virtue, and sacred artwork, whether encountered at home or in the church, provided visual support

¹ Giovanni Dominici, *Regola del governo di cura familiare*, parte quarta: "On the Education of Children," translated by Arthur Basil Coté (Ph.D. diss., The Catholic University of America, 1927), 34.
<http://www.italianrenaissancesources.com/units/unit-1/primary-sources/advice-for-the-use-of-religious-images-in-childrearing/>

for both religious devotion and for model behavior. Christian texts extolled the Virgin Mary as a model for the ideal conduct of virgins, wives, and mothers. In a text addressed to virgins and those professing lifelong chastity, St. Ambrose, the 4th-century bishop of Milan (who appears kneeling before the Virgin in cat. 9.), wrote:

“She was a virgin not only in body but also in mind... humble in heart, grave in speech, prudent in mind, sparing of words, studious in reading, resting her hope not on uncertain riches, but on the prayer of the poor, intent on work, modest in discourse; wont to seek not man but God

as the judge of her thoughts, to injure no one, to have goodwill towards all, to rise up before her elders, not to envy her equals, to avoid boastfulness, to follow reason, to love virtue.”²



Cat. 9

Over the following centuries, Christian theologians honored Mary with an ever-increasing array of epithets, including *Theotokos* (Greek for “God-bearer”), *mater ecclesiae* (Latin for “Mother of the Church”), *sedes sapientiae* (Latin for “Seat of Wisdom”), and *stella maris* (Latin for “Star of the Sea”). Many of these honorary titles were incorporated into a developing visual language around depictions of the Virgin Mary that continued into the Renaissance. In Girolamo da Santa Croce’s painting (cat. 9) the Virgin’s elaborate throne derives from the *sedes sapientiae* tradition, while the star that appears on Mary’s shoulder in the small painting by an unknown Lombard artist (cat. 15.) is a reference to the *stella maris*. Images of the Virgin Mary not only worked to aid the prayers of those who sought her intercession; they also provided visual reminders of her role as the ideal of Christian womanhood.



Cat. 15

In some ways, of course, the Marian ideal was an unattainable one, so Renaissance women were also presented with an array of female saints to serve as models of virtue and piety. Many of the female martyr saints, like St. Barbara (cat. 17), were particularly identified with and venerated for their virginity, a state that, according to their hagiographies or saint’s

² *On Virginity II:2*, translated by H. de Romestin, E. de Romestin and H.T.F. Duckworth in *Nicene and Post-Nicene Fathers, Second Series*, Vol. 10 (NY: Christian Literature Publishing Co., 1896.), revised and edited for New Advent by Kevin Knight. <https://www.newadvent.org/fathers/34072.htm>



Cat. 17

legends, they preserved even in the face of torture. Their depictions reminded the faithful of the hallmarks of virtuous Christian womanhood: chastity, obedience, and piety – all inward characteristics that were reflected in sacred art by their physical beauty.

Female saints associated with penitence were also popular models, particularly Mary Magdalene. In a conflation of various women in the Gospels, Mary Magdalene (cat. 16, see next page) was understood to have been an adulteress who demonstrated her contrition by washing Jesus' feet with her tears and drying them with her long, unbound hair. In Bernardo Fungai's *tondo* (cat. 18), the kneeling female saint covered in hair has

occasionally been confused with Mary Magdalene, but is actually St. Mary of Egypt, whose hagiography featured a misogynistic emphasis on her sexual appetites. After experiencing conversion in front of an image of the Virgin in Jerusalem, Mary of Egypt moved into the desert as a Christian ascetic, and was later miraculously covered in hair (preserving her modesty) after her clothes disintegrated.

The Virgin Mary was also commonly depicted with her mother, St. Anne, and her cousin, St. Elizabeth, both of whom were understood to have miraculously conceived at an advanced age. Although Elizabeth is not depicted in any of the works in this exhibition, part of her greeting to Mary from the Gospel of Luke, "Blessed be the fruit of your womb," appears on Mary's halo in the small painting by an unknown Lombard artist (cat. 15, see facing page). St. Anne, in contrast, is not actually named in the New Testament, but her inclusion in this unfinished painting by the idiosyncratic Cretan painter El Greco (cat. 12) reflects

her enormous popularity in Renaissance sacred art.

Conclusion: The Impact of Catholic Reform

Beginning in 1545, the Council of Trent met to determine the Roman Catholic Church's official position on a range of doctrinal issues that had emerged in the wake of the Protestant Reformation earlier in the



Cat. 12



Cat. 18

century. Among the last of their decrees, in 1563, was on the subject of sacred art, which Protestants rejected as incompatible with the Second Commandment. They declared that:

great profit is derived from all sacred images, not only because the people are thereby admonished of the benefits and gifts bestowed upon them by Christ, but also because the miracles which God has performed by means of the saints, and their salutary examples, are set before the eyes of the faithful; that so they may give God thanks for those things; may order their own lives and manners in imitation of the saints; and may be excited to adore and love God, and to cultivate piety.³

The centrality of sacred art within the Catholic tradition was thus firmly established, though the Tridentine decree also attempted to set boundaries for decorum. Artists themselves, of course, had already been pursuing new ways to craft the delicate illusion of the divine presence miraculously revealed. But now they were now charged with an even greater purpose: to elicit emotional responses from their Christian viewers on a grand scale, setting the stage for the Baroque age to come.

~ Michelle DiMarzo, PhD
Curator of the Exhibition

³ The Council of Trent, 25th session, from *The canons and decrees of the sacred and oecumenical Council of Trent*, edited and translated by James Waterworth (London: Dolman, 1848), 232-89. <https://history.hanover.edu/texts/trent/ct25.html>

Further Reading

- *Ajmar-Wollheim, Marta, and Flora Dennis, eds. *At Home in Renaissance Italy*. London: Victoria and Albert Museum, 2006.
- *Brown, Patricia Fortini. *Private Lives in Renaissance Venice: Art, Architecture, and the Family*. New Haven: Yale University Press, 2004.
- Brundin, Abigail, Deborah Howard, and Mary Laven. *The Sacred Home in Renaissance Italy*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- *Corry, Maya, ed. *Domestic Devotions in Early Modern Italy*. Leiden ; Brill, 2018.
- *Couchman, Jane, ed. *The Ashgate Research Companion to Women and Gender in Early Modern Europe*. Farnham: Routledge, 2013.
- *King, Margaret. *Women of the Renaissance*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- Matthews Grieco, Sara F. and Geraldine A. Johnson, eds. *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*. New York: Cambridge University Press, 1997.
- McIver, Katherine A., ed. *Wives, Widows, Mistresses, and Nuns in Early Modern Italy: Making the Invisible Visible Through Art and Patronage*. Ashgate Publishing, Ltd., 2012.
- *McIver, Katherine A., et. al. *Patronage, Gender and the Arts in Early Modern Italy: Essays in Honor of Carolyn Valone*. New York: Italica Press, 2015.
- *Musacchio, Jacqueline Marie. *Art, Marriage, & Family in the Florentine Renaissance Palace*. New Haven: Yale University Press, 2008.
- *Olson, Roberta. *The Florentine Tondo*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Shapley, Fern Rusk. *Paintings from the Samuel H. Kress Collection: Italian Schools*. Complete Catalogue of the Samuel H. Kress Collection. London: published by the Phaidon Press for the Samuel H. Kress Foundation, 1966. [available online at kressfoundation.org]
- *Strocchia, Sharon T. *Nuns and Nunneries in Renaissance Florence*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2009.
- *Tinagli, Paola. *Women in Italian Renaissance Art : Gender, Representation, and Identity*. Manchester, England, and New York: Manchester University Press, 1997.
- *Warner, Marina. *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*. Oxford: University Press, 2016.

*available through the DiMenna-Nyselius Library

Exhibition Checklist

1. Follower of Giovanni Bellini (1431/1436-1516)
Madonna and Child with Saints, ca. 1490-1500
Oil on panel
29 $\frac{3}{4}$ x 20 inches
National Gallery of Art, Washington, Samuel H. Kress Collection, 1943.4.37
2. Bernardino Fasolo (1489-after 1526)
Virgin and Child, ca. 1520
Oil on panel
22 $\frac{3}{8}$ x 17 $\frac{1}{4}$ inches
Harvard Art Museums/Fogg Museum, Gift of Samuel H. Kress Foundation
3. Circle of Andrea Mantegna (Correggio? [ca. 1489-1534])
Madonna and Child, ca. 1505-10
Oil on canvas
22 $\frac{1}{8}$ x 16 $\frac{1}{8}$ inches
National Gallery of Art, Washington, Samuel H. Kress Collection, 1939.1.266
4. Lorenzo di Credi (ca. 1456-1536)
Madonna and Child, ca. 1500
Tempera on panel
31 $\frac{1}{2}$ x 23 $\frac{1}{2}$ inches
Lowe Art Museum (University of Miami), Coral Gables, FL
5. Pietro degli Ingannati (active 1529-1548)
Madonna and Child, ca. 1520-30
Oil on canvas
25 $\frac{1}{4}$ x 20 $\frac{1}{2}$ inches
Fairfield University Art Museum, Gift of the Samuel H. Kress Foundation via The Discovery Museum, Bridgeport, CT (2009.01.05)
6. Follower of Piero di Cosimo (1462-1552)
Madonna and Child, ca. 1520
Oil on panel
16 $\frac{1}{2}$ inches (diameter)
Lent by the Samuel H. Kress Foundation, K1215
7. Battista Dossi (ca.1490-1548) and Dosso Dossi (ca. 1486-1542)
The Flight into Egypt, ca. 1520-30
Oil on panel
24 $\frac{1}{2}$ x 31 $\frac{3}{4}$ inches
Lowe Art Museum (University of Miami), Coral Gables, FL
8. Andrea del Sarto (1486-1530)
Madonna and Child and the Infant Saint John, ca. 1529
Oil on canvas, transferred from panel
26 $\frac{3}{4}$ inches (diameter)
Lowe Art Museum (University of Miami), Coral Gables, FL
9. Girolamo da Santa Croce (ca. 1480/5-1556)
Madonna and Child with Saint Ambrose, ca. 1549
Emulsified tempera on panel
20 $\frac{3}{8}$ x 27 $\frac{1}{2}$ inches
Mead Art Museum, Gift of the Samuel H. Kress Foundation
10. After Michelangelo (1475-1564)
Pitti Tondo, 1504-5
32 x 26 inches
Plaster cast after the marble original in the Museo Nazionale del Bargello, Florence
Fairfield University Art Museum, Gift of the Slater Memorial Museum (2019.04.25)
11. Follower of Michelangelo (Piero d'Argenta? [active 1497-1529])
Madonna and Child with Saint John, ca. 1505
Tempera on panel
27 $\frac{1}{2}$ x 19 $\frac{1}{8}$ inches
Lent by the Samuel H. Kress Foundation, K1569

12. El Greco (1541-1614)
The Holy Family with Saint Anne and the Infant John the Baptist, ca. 1595-1600
 Oil on canvas
 20 ¹⁵/₁₆ x 13 ⁵/₁₆ inches
 National Gallery of Art, Washington,
 Samuel H. Kress Collection, 1959.9.4
13. Veronese workshop (possibly Gabriele Caliari [1568-1631])
Saint Lucy and a Donor, ca. 1585-95
 Oil on canvas
 71 ¹/₈ x 45 ³/₈ inches
 National Gallery of Art, Washington,
 Samuel H. Kress Collection,
 1961.9.48
14. Benozzo Gozzoli (ca. 1421-1497)
Saint Ursula and a Donor, ca. 1455
 Tempera on panel
 17 ¹/₂ x 11 ¹/₄ inches
 National Gallery of Art, Washington,
 Samuel H. Kress Collection,
 1939.1.265
15. Unknown Lombard Artist
Madonna and Child, ca. 1475-1500
 Oil on panel
 11 ¹/₂ x 8 ⁷/₈ inches
 Fairfield University Art Museum, Gift
 of the Samuel H. Kress Foundation
 via The Discovery Museum,
 Bridgeport, CT (2009.01.04)
16. Bernardino Zaganelli da Cotignola
 (ca. 1460-ca. 1510)
Madonna and Child with the Magdalen and St. Christina, ca. 1500
 Oil on panel
 6 ⁷/₈ x 6 ³/₈ inches
 Lent by the Samuel H. Kress
 Foundation, K579
17. Studio of Parmigianino (1503-1540)
Saint Barbara, ca. 1522
 Oil on panel
 16 ³/₄ x 12 ³/₄ inches
 Pomona College Collection. Gift of
 the Samuel H. Kress Foundation, 1961
18. Bernardo Fungai (1460-1516)
Madonna and Child with Saints and Angels, ca. 1510-15
 Tempera on panel
 48 ¹/₂ inches (diameter)
 Lowe Art Museum (University of
 Miami), Coral Gables, FL

Samuel H. Kress and the Kress Foundation



Leopold Seyffert, *Samuel Henry Kress*, 1953. Oil on canvas. Washington, D.C.: National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection (1953.2.3) Image courtesy of National Gallery of Art Image Collections

The paintings on view in this exhibition come from the collection established by Samuel H. Kress (1863-1955), one of the United States' most important collectors of Renaissance art. Born in a small town in Pennsylvania, Kress opened his first "five-and-dime" store in Memphis, Tennessee in 1896. By the 1920s, there were more than two hundred S. H. Kress & Co. locations across the country. Kress established his company's headquarters in New York City and bought an apartment on Fifth Avenue. He also began collecting art, ultimately amassing more than 3,000 European paintings and sculptures.

The Samuel H. Kress Foundation was established in 1929 with Kress' brothers, Claude and Rush, in order to purchase art and eventually, to found a museum. Kress wasn't solely interested in major Italian Renaissance masters like Raphael and Titian, but rather in acquiring the full spectrum of artistic production in Europe from the 13th to 19th centuries. He was also deeply interested in bringing his art to the American public. Between 1932 and 1935, during the height of the Great Depression, the Kress Foundation sponsored a traveling exhibition of selected paintings. Stopping in cities and towns that were home to Kress stores, this exhibition allowed Americans to see high-quality Italian paintings in their local museums, schools, and other civic buildings. Kress also donated several works to smaller museums during the tour.

Rather than creating his own museum in New York City after the exhibition, as he had originally planned, Kress instead became one of the primary benefactors of the National Gallery of Art in Washington, D.C. The Kress Foundation donated more than 375 paintings and 18 pieces of sculpture as an initial gift to the National Gallery upon its founding in 1939. Kress suffered a stroke a few years after the opening, and Rush Kress assumed control of the Foundation. He continued acquiring art for the Kress Collection and was responsible for the decision to develop a program to distribute works across the country, "the Gift to America," so that his brother's work could be shared with a wide audience. Beginning in the 1950s, the Kress Foundation donated paintings and sculptures to regional museums and colleges across the country.

When the Fairfield University Art Museum opened in 2010, the core of its permanent collection was a group of ten Kress paintings, mostly Italian in origin and ranging in date from the mid-14th to late 18th centuries. The paintings had been gifted by the Kress Foundation to the Museum of Art, Science, and Industry (MASI) in Bridgeport in 1962. MASI later transformed into a science-focused institution in the 1990s. The majority of its art collection was sold at auction in 2002, but thanks to the intervention of Philip Eliasoph, PhD, the Kress paintings were instead transferred to Fairfield University. They were installed in a room in the DiMenna-Nyselius Library between 2003 and 2010, at which point the vision of an academic art museum for Fairfield became a reality.

Programs

Thursday, September 15, 5 p.m.

Opening Lecture: *Out of the Kress Vaults: Women in Sacred Renaissance Painting*

Michelle DiMarzo, PhD, curator of the exhibition

Bellarmino Hall, Diffley Board Room and streaming

Thursday, September 15, 6-8 p.m.

Opening Reception: *Out of the Kress Vaults: Women in Sacred Renaissance Painting and Specimens and Reflections*

Bellarmino Hall Galleries and Great Hall

Monday, September 19, 5 p.m.

Musical Performance:

Renaissance a cappella

Michael Ciavaglia '04, DMA, Visiting Assistant Professor of Music, and members of the Connecticut Chamber Choir

Bellarmino Hall, Great Hall

Co-sponsored by the Music Program

Thursday, September 22, 11 a.m.

(in-person) and 12 noon (streaming)

Art in Focus: El Greco, *The Holy Family*, ca. 1595-1600

Bellarmino Hall Galleries

Thursday, October 13, 5 p.m.

Lecture: *Conserving Old Masters: The Kress Program in Paintings Conservation**

Dianne Modestini, Clinical Professor, Kress Program in Paintings Conservation, NYU Institute of Fine Arts, Emerita
Bellarmino Hall, Diffley Board Room

Tuesday, October 18, 5 p.m.

Lecture: *A Mother's Touch: The Agency of Mary in Renaissance Art**

Kim Butler Wingfield, PhD, Associate Professor of Renaissance Art History, American University Art Department
Bellarmino Hall, Diffley Board Room and streaming

Tuesday, November 8, 5 p.m.

Lecture: *Living with Art in Renaissance Italy**

Jacqueline Marie Musacchio, PhD, Professor of Art History,

Wellesley College

Bellarmino Hall, Diffley Board Room and streaming

Thursday, November 17, 11 a.m.

(in-person) and 12 noon (streaming)

Art in Focus: Battista and Dosso Dossi, *The Flight into Egypt*, ca. 1520-30

Bellarmino Hall Galleries

Saturday, December 10, 1-2 p.m. and 3-4 p.m.

Family Day: Family Relationships in Renaissance Art

Bellarmino Hall, SmART classroom

Space is limited and registration is required

Thursday, December 15, 11 a.m.

(in-person) and 12 noon (streaming)

Art in Focus: After Michelangelo,

Pitti Tondo, plaster cast

Bellarmino Hall Galleries

Select Saturdays, Noon

Exhibition tours with Curator

Michelle DiMarzo, PhD

October 15

November 12

December 10

**Part of the Edwin L. Weisl, Jr. Lectureships in Art History, funded by the Robert Lehman Foundation*



Cat. 7

Prefacio de la directora

Nos complace presentar *Fuera de las bóvedas de Kress: las mujeres en la pintura sagrada renacentista* para inaugurar este apasionante año de exposiciones y actividades. Esta exposición de pintura renacentista es una sin precedentes, ya que es la primera que se lleva a cabo en colaboración con estudiantes de la Universidad de Fairfield. Es una exposición que surge a partir del seminario sobre exposiciones dictado por Michelle DiMarzo, PhD, en la primavera del 2021, que contó con los siguientes siete estudiantes de Fairfield: Phoebe Charpentier (2023¹), Madison Dow (2022), Julia Higgins (2023), Matthew Little (2022), Kevin Maguire (2022), Chelsea Reichard (2021) y Rosalinda Rodríguez (2021). Los estudiantes realizaron propuestas independientes para una exposición, cuyo tema debía incorporar una o más obras de la propia Colección Samuel H. Kress del museo. Tras presentar las propuestas, los estudiantes identificaron posibles obras en las Colecciones Kress de otras instituciones (considerando principalmente obras que se encontrasen almacenadas) y desarrollaron las solicitudes de préstamo.

Además del gran trabajo de nuestros estudiantes, esta exposición no habría sido posible sin la colaboración de los compañeros que atendieron nuestras solicitudes de préstamo en las siguientes instituciones: la Galería Nacional de Arte, los Museos de Arte de Harvard, el Museo de Arte Lowe de la Universidad de Miami, el Museo de Arte Mead del Amherst College y el Museo de Arte Benton del Pomona College. La Fundación Samuel H. Kress ha apoyado este proyecto desde su inicio, primero mediante una subvención en el 2020 para financiar el seminario, luego mediante otra subvención en el 2021 para ayudar a sufragar los costes de la muestra y, finalmente, mediante el préstamo de varios cuadros de sus propias oficinas en Nueva York. Me gustaría dar las gracias especialmente al presidente de la Fundación, Max Marmor, por su apoyo incondicional a este proyecto.

Asimismo, me gustaría dar las gracias a la Dra. DiMarzo por su incansable trabajo en esta exposición y su cuidadosa dirección de este proyecto desde sus inicios, desde el seminario en el que trabajó con sus alumnos, hasta la redacción del ensayo informativo y la redacción de los rótulos, así como la instalación final y presentación al público de la muestra.

Esperamos que disfruten con nosotros de la gran variedad de actividades que hemos organizado para complementar la exposición (al final de este folleto encontrarán información adicional). Los eventos de este otoño son en modalidad presencial, pero seguiremos emitiéndolos virtualmente a través de thequicklive.com siempre que sea posible. Los eventos virtuales estarán disponibles con subtítulos en directo. La mayoría también se grabará, así que podrán disfrutar de ellos unos días después en nuestro canal de YouTube.

Estamos muy agradecidos a la Fundación Samuel H. Kress y al Instituto de Humanidades de la Universidad de Fairfield por su apoyo, sin el cual los costes de préstamo y transporte de estos tesoros renacentistas habrían sido prohibitivos. También damos las gracias al Departamento de Artes Visuales y Escénicas de la Universidad de Fairfield (en particular a los programas de Historia del Arte y Cultura Visual y de Música), así como a los programas de Estudios Católicos y Estudios Italianos.

¹ Indica año de graduación.

Gracias, como siempre, al excepcional equipo del museo por su duro trabajo para hacer posible esta exposición y sus respectivos eventos: Rosalinda Rodríguez, asistente del museo (y co-comisaria estudiantil) y Megan Paqua, registradora del museo. Gracias también por todo su apoyo a Edmund Ross, Susan Cipollaro, Dan Vasconez y Tess Brown Long, así como a nuestros colegas del Quick Center for the Arts y del Media Center. Por último, gracias a Laura Gasca Jiménez, PhD, por traducir al español los materiales de la exposición; su continua colaboración nos permite seguir presentando de forma bilingüe nuestros materiales.

Carey Mack Weber
Directora ejecutiva Frank y Clara Meditz



núm. 11

Introducción

Al encontrarse con un cuadro como *La Virgen con el Niño* de Lorenzo di Credi (núm. 4) en la pared de la galería de un museo, los visitantes pueden sentirse atraídos en primer lugar por la belleza de la imagen representada o maravillados ante la materialidad de un objeto físico que ha sobrevivido al tumulto de cinco siglos. Sin embargo, es más difícil interpretar el contexto y la finalidad originales del cuadro. En un mundo contemporáneo que se encuentra saturado de imágenes visuales, incluso aquellos visitantes que se acerquen a la pintura de di Credi desde una perspectiva de fe compartida, pueden tener dificultades para reconstruir la sensación de fuerza y poder que una obra de arte como esta tuvo en su día. Sin embargo, en su época,



núm. 4

las obras sagradas renacentistas eran consideradas como objetos de *trabajo*: acercaban las narrativas cristianas a los indoctos, guiaban a los fieles en la oración y ofrecían modelos de vida virtuosa. Los artistas del Renacimiento se esforzaron por amplificar la eficacia de sus obras de arte, creando la ilusión de que estas figuras sagradas habitan nuestro espacio e incluso comparten nuestras experiencias emocionales. En este caso, la representación de di Credi de Jesús como un bebé creíble que jugaba con la mano de su madre recordaba al espectador cristiano el milagro de la Encarnación, mientras que la expresión de dolor de María invitaba no solo a la compasión del espectador, sino a la penitencia, un recordatorio de que el futuro sacrificio de Jesús sería el precio para redimir los pecados de toda la humanidad.

Fuera de las bóvedas de Kress: las mujeres en la pintura sagrada renacentista reúne un grupo de pinturas sagradas de los siglos XV-XVI procedentes de las colecciones de Samuel H. Kress en museos estadounidenses, donde muchas de ellas se encuentran almacenadas (las “bóvedas Kress” a las que hace referencia el título de la muestra). Las obras están conectadas entre sí por su énfasis en las figuras de la Virgen María, las santas y las mártires, mujeres que los cristianos del Renacimiento consideraban modelos de castidad, piedad y virtud. Al igual que la Virgen María en el cuadro de di Credi, solían ser representadas con el tipo de belleza femenina idealizada que asociamos con el arte del Renacimiento, ya que los artistas pasaron de imitar la naturaleza a intentar superarla por completo. Sin embargo, dado que se entendía que las apariencias externas reflejaban las naturalezas interiores (una noción heredada de la antigüedad clásica y expuesta por los humanistas del Renacimiento), esta era otra forma en que los artistas podían complementar la función espiritual de sus obras de arte sagradas. La propia belleza de estas mujeres santas las identificaba ante los fieles como modelos dignos de emulación, así como de admiración.

Arte sagrado y devoción en la Italia del Renacimiento

Durante la Edad Media, los cristianos solían encontrar imágenes sagradas en espacios públicos. El auge de las órdenes mendicantes a finales de la Edad Media se ha relacionado con la explosión del mecenazgo eclesiástico, ya que las órdenes franciscana, dominica, servita, carmelita y agustina construyeron iglesias, monasterios y conventos en los centros urbanos. Los fieles que pagaban por la decoración de estos espacios se ganaban tanto el honor público como la expiación de los pecados, mientras que las propias imágenes sagradas desempeñaban un importante papel en la difusión de la fe entre la población, en su mayoría analfabeta.

Como la Madre de Dios, María era considerada la principal intercesora de la humanidad ante lo divino. Los cristianos buscaban su ayuda a través de diversas prácticas de devoción, como la oración y las ofrendas votivas. También podían acudir a los santos para que les guiaran y ayudaran espiritualmente; las personas podían venerar especialmente al santo en cuya fecha habían nacido, o a uno que se consideraba que tenía una influencia particular sobre una actividad o industria. Santa Lucía, por ejemplo (núm. 13), cuyo martirio supuso que le extirpasen los ojos, podía ser invocada por quienes padecían dolencias relacionadas con la visión. La veneración de los santos también variaba geográficamente; los florentinos eran más propensos a rezar por la intercesión de San Juan Bautista, el patrón de su ciudad, mientras que los venecianos invocaban la ayuda de San Marcos Evangelista.



núm.13

Sin embargo, en el siglo XV, la devoción cristiana también se empezó a desarrollar cada vez más en el hogar, un cambio fomentado por las órdenes mendicantes. Los franciscanos y los dominicos, en particular, hacían hincapié en la devoción personal y ferviente a la Virgen María. En casa, los cristianos podían rezar el rosario, que según la leyenda estaba asociado a la aparición milagrosa de María a Santo Domingo, fundador de la orden dominica. Los que sabían leer y escribir también podían utilizar un Libro de horas, una colección de oraciones, muchas de ellas de alabanza a la Virgen, destinadas a ser recitadas en momentos específicos del día. Además de estos objetos materiales, los cristianos del Renacimiento buscaban cada vez más arte sagrado para apoyar sus devociones personales, por lo que aumentó la demanda de obras de menor tamaño que fueran apropiadas para los espacios domésticos.



núm. 5

Los inventarios revelan que las imágenes sagradas, sobre todo las de la Virgen y el Niño, llegaron a ser bastante comunes en los hogares del Renacimiento italiano. El tipo, el número y la calidad de estos objetos de arte variaban en función de los recursos económicos de las familias. Por ejemplo, un veneciano adinerado podía encargar un cuadro de la Virgen con el Niño directamente a un artista destacado como Giovanni Bellini, mientras que alguien con menos recursos podía obtener una obra realizada por un miembro del taller de Bellini o por uno de los innumerables artistas que imitaron su estilo (núm. 5). Los obreros y otros venecianos más pobres también poseían imágenes sagradas, pero las suyas solían estar pintadas a bajo precio en la *maniera greca*, o “estilo griego”, que seguía modelos bizantinos.

Los grabados eran otra forma económica que permitía que los cristianos de todos los niveles económicos tuvieran imágenes sagradas en sus hogares.

La composición de medio cuerpo de la Virgen con el Niño se convirtió en el medio más popular mediante el que los pintores satisfacían la nueva demanda de arte devocional doméstico. Los pintores medievales italianos habían desarrollado este tipo de composición basándose en el modelo de los iconos bizantinos: la Virgen se mostraba normalmente de frente, con aproximadamente la mitad de su cuerpo a la vista, en un formato de “primer plano” que fomentaba una sensación de conexión íntima con las figuras sagradas. Al igual que los retratos renacentistas, que eran similares en escala y composición, estas pinturas sagradas evocaban la ilusión de presencia, en este caso una presencia divina, milagrosamente desvelada para la contemplación privada en el hogar renacentista.

Además de la composición rectangular de la Virgen con el Niño, el formato *tondo* o “redondo” surgió en la Florencia del siglo XV y proliferó allí y en otros lugares de Italia central hasta el siglo XVI. Su origen se remonta a las antiguas esculturas romanas. Los sarcófagos romanos incluían a menudo una *imago clipeata*, un busto retrato del difunto representado contra un escudo redondo. Dadas las ricas asociaciones teológicas y filosóficas de lo circular con lo divino, el formato se adaptó posteriormente a la imaginería cristiana y, en el Renacimiento, se transformó en un nuevo tipo de obra de arte independiente, tanto en pintura como en escultura. Los *tondi* se utilizaban casi siempre para temas sagrados, en su mayoría variaciones sobre el tema de la Virgen y el Niño, y a menudo se colocaban en los dormitorios.

Arte sagrado y género

A principios del siglo XV, el fraile dominico y posteriormente cardenal Giovanni Dominici escribió un tratado sobre la gestión del hogar, en el que explicaba el papel del arte sagrado:

La primera norma es tener en casa imágenes de niños santos o de jóvenes vírgenes, que permitan a tus hijos, todavía en pañales, deleitarse y alegrarse con actos y gestos agradables desde la infancia. Lo que digo de las imágenes se aplica también a las estatuas. Es bueno tener una Virgen María con el Niño en brazos, con un pajarito o una manzana en la mano. Debe haber una buena representación de Jesús amamantando, durmiendo en el regazo de su Madre o de pie cortésmente ante Ella mientras se miran. Del mismo modo, que el niño se vea reflejado en el Santo Bautista vestido con piel de camello, un niño pequeño que entra en el desierto, juega con los pájaros, bebe de las flores melosas y duerme en el suelo. No estará de más que vea a Jesús y al Santo Bautista, a Jesús y al niño evangelista retratados juntos; a los Inocentes sacrificados, para que aprenda a tener miedo a las armas y a los hombres armados. Asimismo, es deseable educar a las niñas en la contemplación de las once mil Vírgenes mientras conversan, rezan y padecen. Conviene que vean a Inés con su corderito rollizo, a Cecilia coronada de rosas, a Isabel con rosas en su manto, a Catalina y su rueda con otras representaciones semejantes que les transmitan mediante su leche el amor a la virginidad, el anhelo de Cristo, el odio al pecado, les hagan despreciar la vanidad, evitar las malas compañías y que se inicien por la consideración de los santos la contemplación de la Suprema Santa de los Santos. Por eso las representaciones de los ángeles y de los santos están permitidas y destinadas a la instrucción de los indoctos (nuestra traducción).¹



núm. 8

El consejo de Dominici nos dice mucho sobre cómo los contemporáneos percibían el papel del arte sagrado para comunicar las virtudes cristianas a los niños y a los analfabetos. También muestra claramente que esta comunicación se entendía en función del género. Al verse a sí mismos en una pintura como el *tondo* de Andrea del Sarto (núm. 8), se esperaba que los niños aprendieran un comportamiento cortés y no

violento, pero se esperaba que las niñas extrajeran una serie mucho más larga de modelos de conducta, incluyendo la castidad y

¹ Giovanni Dominici, *Regola del governo di cura familiare*, parte cuarta: "Sobre la educación de los hijos", traducido por Arthur Basil Coté (tesis doctoral, La Universidad Católica de América, 1927), 34. <http://www.italianrenaissancesources.com/units/unit-1/primary-sources/advice-for-the-use-of-religious-images-in-childrearing/>

el rechazo a la vanidad, de la contemplación de imágenes de santas. Para Dominici era particularmente importante que a las niñas se les mostraran imágenes de mártires vírgenes como Santa Úrsula (núm. 14), cuya leyenda involucraba a las “once mil vírgenes” martirizadas junto a ella a las que hace referencia.



núm.14

Esta división refleja las ideas contemporáneas del Renacimiento sobre las diferencias entre hombres y mujeres; se consideraba que las mujeres eran inferiores respecto a los hombres en cuanto a inteligencia, razón y virtud, y que, por lo tanto, necesitaban más supervisión y control. La sociedad del Renacimiento era claramente patriarcal, y la vida de las mujeres se circunscribía en gran medida a su papel de hijas, esposas y madres (o a la vida célibe de las monjas). Incluso las viudas no eran necesariamente independientes. Sin embargo, los estudiosos también han identificado muchos ejemplos de mujeres poetas, artistas y eruditas del Renacimiento, así como de mujeres que fueron mecenas de las artes, tanto sagradas como profanas. La única mujer renacentista identificable incluida en esta exposición era a la vez monja y mecenas (núm. 14): *Suora* (“Hermana”) Ginevera, representada arrodillada ante Santa Úrsula,

cuyo halo incluye a *Virgo* (“Virgen”) como recordatorio de su condición de ejemplo de castidad femenina.

Modelos femeninos en el arte sagrado del Renacimiento

Independientemente de su posición o condición en la vida, se animaba a las mujeres del Renacimiento a imitar a la Virgen María y a las santas para vivir una vida de virtudes cristianas, y las obras de arte sagradas, ya fueran encontradas en el hogar o en la iglesia, proporcionaban un apoyo visual tanto para la devoción religiosa como para el comportamiento modelo.

Los textos cristianos ensalzaban a la Virgen María como modelo de conducta ideal para vírgenes, esposas y madres. En un texto dirigido a las vírgenes y a quienes profesaban la castidad de por vida, San Ambrosio, obispo de Milán del siglo IV (que aparece arrodillado ante la Virgen en la núm. 9), escribió lo siguiente:



núm.9

Era virgen no solo de cuerpo sino también de mente...: humilde de corazón, sobria en el hablar, de pensamiento prudente, parca en palabras, aplicada en la lectura, que no depositaba su esperanza en riquezas inciertas, sino en la oración de los pobres, atenta al trabajo, modesta en el discurso; acostumbrada a no buscar al hombre sino a Dios como juez de sus pensamientos, a no injuriar a nadie, a tener buena voluntad con todos, a esforzarse ante sus mayores, a no envidiar a sus iguales, a evitar la jactancia, a seguir la razón, a amar la virtud (nuestra traducción).²



núm.15

Durante los siglos siguientes, los teólogos cristianos rindieron homenaje a María con un número cada vez mayor de epítetos, como *Theotokos* (en griego, “portadora de Dios”), *mater ecclesiae* (en latín, “madre de la Iglesia”), *sedes sapientiae* (en latín, “sede de la sabiduría”) y *stella maris* (en latín, “estrella del mar”). Muchos de estos títulos honoríficos se incorporaron a un lenguaje visual en desarrollo en torno a las representaciones de la Virgen María que continuó en el Renacimiento. En el cuadro de Girolamo da Santa Croce (núm. 9), el elaborado trono de la Virgen deriva de la tradición de las *sedes sapientiae*, mientras que la estrella que aparece en el hombro de María en el pequeño cuadro de un artista lombardo desconocido (núm. 15) es una referencia a la

stella maris. Las imágenes de la Virgen María no solo servían para ayudar a las oraciones de los que buscaban su intercesión, sino que también eran un recordatorio visual de su papel como ideal de mujer cristiana.

En cierto modo, por supuesto, el ideal mariano era inalcanzable, por lo que a las mujeres del Renacimiento también se les presentó una serie de santas que servían de modelo de virtud y piedad. Muchas de las santas mártires, como Santa Bárbara (núm. 17), eran particularmente identificadas y veneradas por su virginidad, un estado que, según sus hagiografías o leyendas de santos, conservaban incluso ante la tortura. Sus representaciones recordaban a los fieles las



núm.17

² *Sobre virginidad II*:2, traducido por H. de Romestin, E. de Romestin y H.T.F. Duckworth en *Padres nicenos y postnicenos, Serie II*, Vol. 10 (NY: Christian Literature Publishing Co., 1896.), revisado y editado para New Advent por Kevin Knight. <https://www.newadvent.org/fathers/34072.htm>

características de la mujer cristiana virtuosa: la castidad, la obediencia y la piedad, todas ellas características internas que se reflejaban en el arte sagrado mediante su belleza física.

Las santas asociadas a la penitencia también fueron modelos populares, en particular María Magdalena. En una combinación de varias mujeres de los Evangelios, María Magdalena (núm. 16) fue interpretada como una adúltera que demostró su arrepentimiento lavando los pies de Jesús con sus lágrimas y secándolos con sus largos cabellos sueltos. En el *tondo* de Bernardo Fungai (núm. 18), la santa arrodillada y cubierta de pelo se ha confundido ocasionalmente con María Magdalena, pero en realidad es Santa María de Egipto, cuya hagiografía hacía hincapié en sus apetitos sexuales. Tras experimentar la conversión ante una imagen de la Virgen en Jerusalén, María de Egipto se trasladó al desierto como asceta cristiana, y posteriormente quedó milagrosamente cubierta de pelo (preservando su pudor) después de que sus ropas se desintegraran.

La Virgen María también se representada comúnmente con su madre, Santa Ana, y su prima, Santa Isabel, ambas concebidas milagrosamente a una edad avanzada. Aunque Isabel no aparece en ninguna de las obras de esta exposición, parte de su saludo a María en el Evangelio de Lucas, “Bendito sea el fruto de tu vientre”, aparece en el halo de María en una pequeña pintura de un artista lombardo desconocido (núm. 15). Santa Ana, en cambio, no aparece nombrada en el Nuevo Testamento, pero su inclusión en este cuadro inacabado del idiosincrásico pintor cretense El Greco (núm. 12) refleja su enorme popularidad en el arte sagrado renacentista.

Conclusión: el impacto de la reforma católica

A partir de 1545, el Concilio de Trento se reunió para determinar la posición oficial de la Iglesia Católica Romana sobre una serie de cuestiones doctrinales que habían surgido a raíz de la Reforma Protestante a principios de siglo. Uno de sus últimos decretos, en 1563, fue sobre el arte sagrado, que los protestantes rechazaban por considerarlo incompatible con el Segundo Mandamiento. Declararon que:

“se saca gran provecho de todas las imágenes sagradas, no solo porque con ellas se amonesta al pueblo sobre los beneficios y dones que le ha concedido Cristo, sino también porque se ponen ante los ojos de los fieles los milagros que Dios ha realizado por medio de los santos, y sus beneficiosos ejemplos, para que así den gracias a Dios, ordenen su propia vida y sus costumbres a imitación de los santos, y se animen a adorar y amar a Dios, y a cultivar la piedad” (nuestra traducción).³

La centralidad del arte sagrado dentro de la tradición católica quedó así firmemente establecida, aunque el decreto tridentino también intentó establecer los límites del decoro. Los propios artistas, por supuesto, ya habían buscado nuevas formas de crear la delicada ilusión de la presencia divina revelada milagrosamente. Sin embargo, ahora

³ El Concilio de Trento, 25ª sesión, de *Los cánones y decretos del sagrado y oecuménico Concilio de Trento*, editado y traducido por James Waterworth (Londres: Dolman, 1848), 232-89. <https://history.hanover.edu/texts/trent/ct25.html>

se les encomendaba un propósito aún mayor: obtener respuestas emocionales de sus espectadores cristianos por todo lo alto, una tarea encargo que sentó las bases de la era barroca que se avecinaba.

Michelle DiMarzo, PhD
Comisaria de la exposición

Traducción de Laura Gasca Jiménez, PhD

Lecturas adicionales (véase página 13)



núm.1

Lista de obras

1. Seguidor de Giovanni Bellini
(1431/1436-1516)
La Virgen y el Niño con santos,
ca. 1490-1500
Óleo sobre tabla
29 ¾ x 20 pulgadas
Galería Nacional de Arte, Washington,
Colección Samuel H. Kress, 1943.4.37
2. Bernardino Fasolo
(1489-después de 1526)
La Virgen con el Niño, ca. 1520
Óleo sobre tabla
22 ¾ x 17 ¼ pulgadas
Museos de Arte de Harvard/Museo
Fogg, donación de la Fundación
Samuel H. Kress
3. Círculo de Andrea Mantegna
(¿Correggio? [ca. 1489-1534])
La Virgen con el Niño, ca. 1505-10
Óleo sobre lienzo
22 ½ x 16 ½ pulgadas
Galería Nacional de Arte, Washington,
Colección Samuel H. Kress,
1939.1.266
4. Lorenzo di Credi (ca. 1456-1536)
La Virgen con el Niño, ca. 1500
Témpera sobre tabla
31 ½ x 23 ½ pulgadas
Museo de Arte Lowe (Universidad de
Miami), Coral Gables, FL
5. Pietro degli Ingannati
(activo 1529-1548)
La Virgen con el Niño, ca. 1520-30
Óleo sobre lienzo
25 ¼ x 20 ½ pulgadas
Museo de Arte de la Universidad
de Fairfield, donación de la
Fundación Samuel H. Kress vía El
Museo Discovery, Bridgeport, CT
(2009.01.05)
6. Seguidor de Piero di Cosimo
(1462-1552)
La Virgen con el Niño, ca. 1520
Óleo sobre tabla
16 ½ pulgadas (diámetro)
Préstamo de la Fundación Samuel H.
Kress, K1215
7. Battista Dossi (ca. 1490-1548) y Dosso
Dossi (ca. 1486-1542)
La huida a Egipto, ca. 1520-30
Óleo sobre tabla
24 ½ x 31 ¾ pulgadas
Museo de Arte Lowe (Universidad de
Miami), Coral Gables, FL
8. Andrea del Sarto (1486-1530)
La Virgen con el Niño y el Niño San Juan,
ca. 1529
Óleo sobre lienzo, transferido de
una tabla
26 ¾ pulgadas (diámetro)
Museo de Arte Lowe (Universidad de
Miami), Coral Gables, FL
9. Girolamo da Santa Croce
(ca. 1480/5-1556)
La Virgen con el Niño y San Ambrosio,
ca. 1549
Témpera emulsionada sobre tabla
20 ¾ x 27 ½ pulgadas
Museo de Arte Mead, donación de la
Fundación Samuel H. Kress
10. A modo de Miguel Ángel (1475-1564)
Pitti Tondo, 1504-5
32 x 26 pulgadas
Vaciado de yeso según el original
de mármol del Museo nacional del
Bargello, Florencia
Museo de Arte de la Universidad de
Fairfield, donación del Museo Slater
Memorial (2019.04.25)

11. Seguidor de Miguel Ángel (*¿Piero d'Argenta?* [activo 1497-1529])
La Virgen con el Niño y San Juan, ca. 1505
 Témpera sobre tabla
 27 ½ x 19 ⅞ pulgadas
 Prestada por la Fundación Samuel H. Kress, K1569
12. El Greco (1541-1614)
La Sagrada Familia con Santa Ana y el Niño Juan Bautista, ca. 1595-1600
 Óleo sobre lienzo
 20 15/16 x 13 1/6 pulgadas
 Galería Nacional de Arte, Washington, Colección Samuel H. Kress, 1959.9.4
13. Taller de Veronese (posiblemente Gabriele Caliari [1568-1631])
Santa Lucía y un donante, ca. 1585-95
 Óleo sobre lienzo
 71 ⅞ x 45 ⅜ pulgadas
 Galería Nacional de Arte, Washington, Colección Samuel H. Kress, 1961.9.48
14. Benozzo Gozzoli (ca. 1421-1497)
Santa Úrsula y un donante, ca. 1455
 Témpera sobre tabla
 17 ½ x 11 ¼ pulgadas
 Galería Nacional de Arte, Washington, Colección Samuel H. Kress, 1939.1.265
15. Artista lombardo desconocido
La Virgen con el Niño, ca. 1475-1500
 Óleo sobre tabla
 11 ½ x 8 7/8 pulgadas
 Museo de Arte de la Universidad de Fairfield, donación de la Fundación Samuel H. Kress a través de El Museo Discovery, Bridgeport, CT (2009.01.04)
16. Bernardino Zaganelli da Cotignola (ca. 1460-ca. 1510)
La Virgen con el Niño con la Magdalena y Santa Cristina, ca. 1500
 Óleo sobre tabla
 6 7/8 x 6 3/8 pulgadas
 Préstamo de la Fundación Samuel H. Kress, K579
17. Estudio de Parmigianino (1503-1540)
Santa Bárbara, ca. 1522
 Óleo sobre tabla
 16 ¾ x 12 ¾ pulgadas
 Colección del Pomona College. Donación de la Fundación Samuel H. Kress, 1961
18. Bernardo Funghi (1460-1516)
La Virgen con el Niño con santos y ángeles, ca. 1510-15
 Témpera sobre tabla
 48 ½ pulgadas (diámetro)
 Museo de Arte Lowe (Universidad de Miami), Coral Gables, FL

Samuel H. Kress y la Fundación Kress



Leopold Seyffert, *Samuel Henry Kress*, 1953.
Óleo sobre lienzo. Washington, D.C.: Galería Nacional de Arte, Colección Samuel H. Kress (1953.2.3) Imagen cortesía de las Colecciones de Imágenes de la Galería Nacional de Arte

Los cuadros que se presentan en esta exposición proceden de la colección creada por Samuel H. Kress (1863-1955), uno de los coleccionistas de arte renacentista más importantes de los Estados Unidos. Nacido en un pequeño pueblo de Pensilvania, Kress abrió su primera tienda de “cinco y diez centavos” en Memphis, Tennessee, en 1896. En la década de 1920, había más de doscientos locales de S. H. Kress & Co. en todo el país. Kress estableció la sede de su empresa en Nueva York, compró un apartamento en la Quinta Avenida y empezó a coleccionar obras de arte, llegando a acumular más de 3.000 pinturas y esculturas europeas.

La Fundación Samuel H. Kress se creó en 1929 por los hermanos de Kress, Claude y Rush, con el fin de adquirir arte y, con el tiempo, fundar un museo. Kress

no estaba interesado únicamente en los grandes maestros del Renacimiento italiano, como Rafael y Tiziano, sino en adquirir todo el espectro de la producción artística en Europa desde el siglo XIII al XIX. También estaba profundamente interesado en acercar su arte al público estadounidense. Entre 1932 y 1935, en plena Gran Depresión, la Fundación Kress patrocinó una exposición itinerante desarrollada a partir de una serie de cuadros seleccionados. Esta exposición, que se detenía en ciudades y pueblos donde había tiendas Kress, permitía que los estadounidenses contemplaran pinturas italianas de gran calidad en sus museos locales, escuelas y otros establecimientos públicos. Kress también donó varias obras a museos más pequeños durante esta exposición itinerante.

En lugar de crear su propio museo en la ciudad de Nueva York después de la exposición, como había planeado originalmente, Kress se convirtió en uno de los principales benefactores de la Galería Nacional de Arte de Washington, D.C. La Fundación Kress donó inicialmente más de 375 pinturas y 18 esculturas a la Galería Nacional como motivo de su inauguración en 1939. Kress sufrió un derrame cerebral pocos años después de la inauguración, por lo que Rush Kress asumió el control de la Fundación. Este siguió adquiriendo obras de arte para la Colección Kress y fue el responsable de la decisión de desarrollar un programa de distribución de obras por todo el país, “el Regalo a América”, para que la obra de su hermano pudiera ser compartida con un público diverso. A partir de la década de 1950, la Fundación Kress donó pinturas y esculturas a museos y universidades regionales de todo el país.

Cuando el Museo de Arte de la Universidad de Fairfield abrió sus puertas en 2010, el núcleo de su colección permanente lo constituía un grupo de diez pinturas Kress, en su mayoría de origen italiano y cuya fecha oscila entre mediados del siglo XIV y finales del XVIII. Las pinturas las había donado la Fundación Kress al Museo de Arte, Ciencia e Industria (MASI) de Bridgeport en 1962. El MASI se transformó posteriormente en una institución centrada en la ciencia en la década de 1990. La mayor parte de su colección

de arte se vendió en una subasta en 2002, pero gracias a la intervención del doctor Philip Eliasoph, los cuadros de Kress se transfirieron a la Universidad de Fairfield. Se instalaron en una sala de la Biblioteca DiMenna-Nyselius entre 2003 y 2010, momento en el que se hizo realidad la visión de un museo de arte académico para Fairfield.



núm. 6

Programación



núm. 11

**Jueves, 15 de septiembre,
17.00 horas.**

Conferencia inaugural: *Fuera de las bóvedas de Kress: la mujer en la pintura sagrada renacentista*

Michelle DiMarzo, PhD, comisaria de la exposición

Bellarmino Hall, Diffley Board Room y emisión en directo

**Jueves 15 de septiembre,
de 18 a 20 horas.**

Recepción de apertura: *Fuera de las Bóvedas Kress: la mujer en la pintura sagrada renacentista y Especímenes y reflexiones*

Galerías del Bellarmino Hall y Great Hall

Lunes, 19 de septiembre, 17.00 horas.

Interpretación musical: *Renacimiento a capela*

Michael Ciavaglia 2004, DMA, Profesor Asistente Visitante de Música, y miembros del Coro de Cámara de Connecticut

Bellarmino Hall, Great Hall

Copatrocinado por el Programa de Música

Jueves 22 de septiembre, 11:00 horas (en persona) y 12:00 horas (emisión)
El arte en el punto de mira: *El Greco,*

La Sagrada Familia, ca. 1595-1600
Galerías del Bellarmino Hall

Jueves, 13 de octubre, a las 17.00 horas.

Conferencia: *Conservación de maestros antiguos: el Programa Kress de Conservación de Pinturas**

Dianne Modestini, Profesora Clínica, Programa Kress de Conservación de Pinturas, Instituto de Bellas Artes de la NYU, Emérita

Bellarmino Hall, Diffley Board Room

Martes, 18 de octubre, 17.00 horas.

Conferencia: *La habilidad de una madre: la agencia de María en el arte renacentista**

Kim Butler Wingfield, PhD, Profesora Asociada de Historia del Arte del Renacimiento, Departamento de Arte de la American University

Bellarmino Hall, Sala de Juntas Diffley y emisión en directo

Martes, 8 de noviembre, 17 horas.

Conferencia: *Vivir con el arte en la Italia del Renacimiento**

Jacqueline Marie Musacchio, PhD, Profesora de Historia del Arte, Wellesley College

Bellarmino Hall, Diffley Board Room y emisión en directo

Jueves 17 de noviembre, 11:00 horas (en persona) y 12:00 horas (emisión)
El arte en el punto de mira: Battista y

Dosso Dossi, *La huida a Egipto*, ca. 1520-30

Galerías del Bellarmino Hall

Sábado, 10 de diciembre, 13:00 y 14:30 horas.

Día de la familia: Madres e hijos en el arte del Renacimiento

Bellarmino Hall, aula SmART

Las plazas son limitadas y es necesario inscribirse

Algunos sábados, a las 12 horas

Visitas a la exposición con la comisaria Michelle DiMarzo, PhD

15 de octubre

12 de noviembre

10 de diciembre

Jueves 15 de diciembre, 11.00 horas (en persona) y 12.00 horas (emisión)

El arte en el punto de mira: Según el estilo de Miguel Ángel, *Pitti Tondo*, yeso Galerías del Bellarmine Hall

**Parte de la cátedra Edwin L. Weisl, Jr. en Historia del Arte, financiada por la Robert Lehman Foundation*



KRESS

