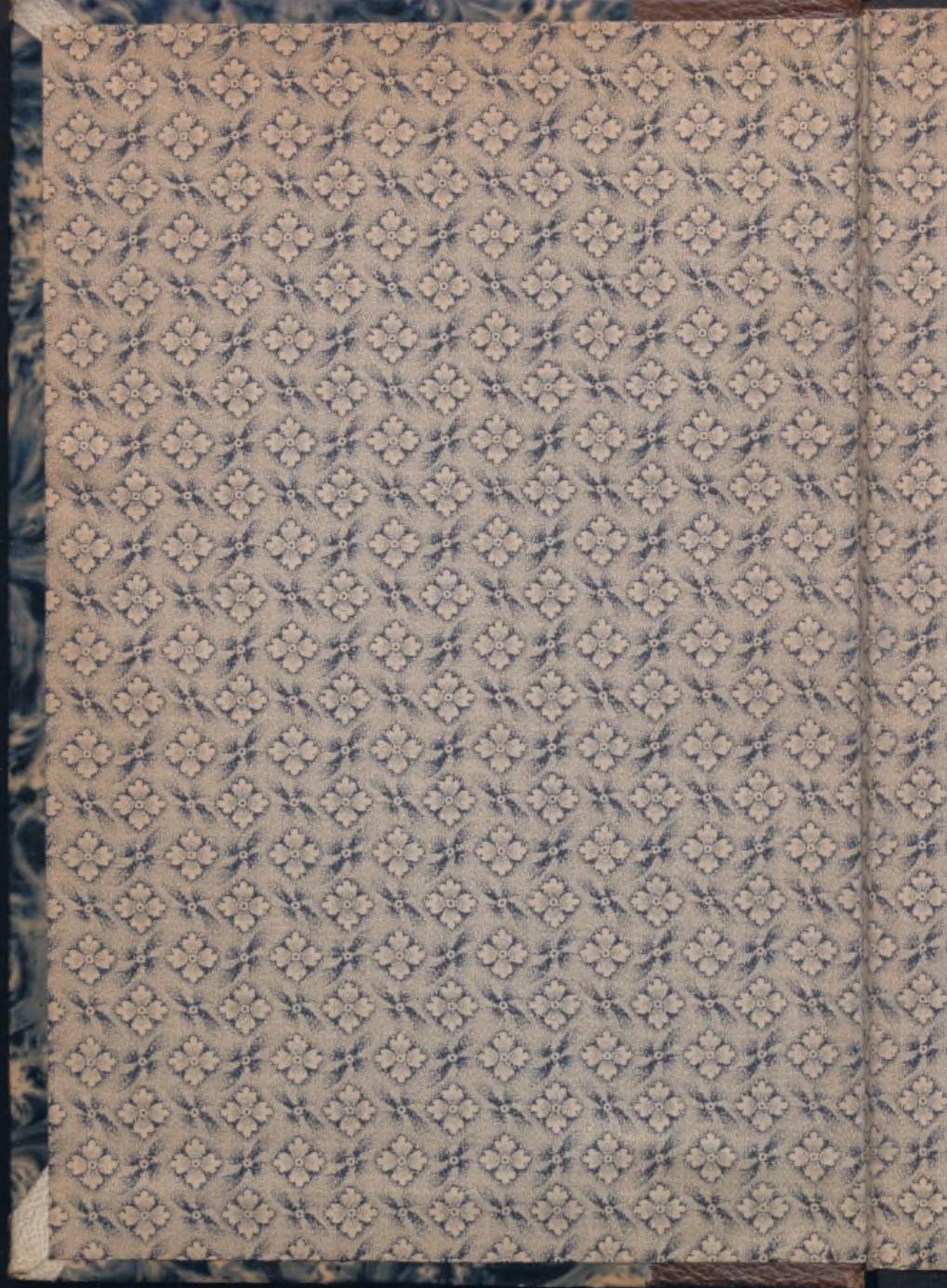
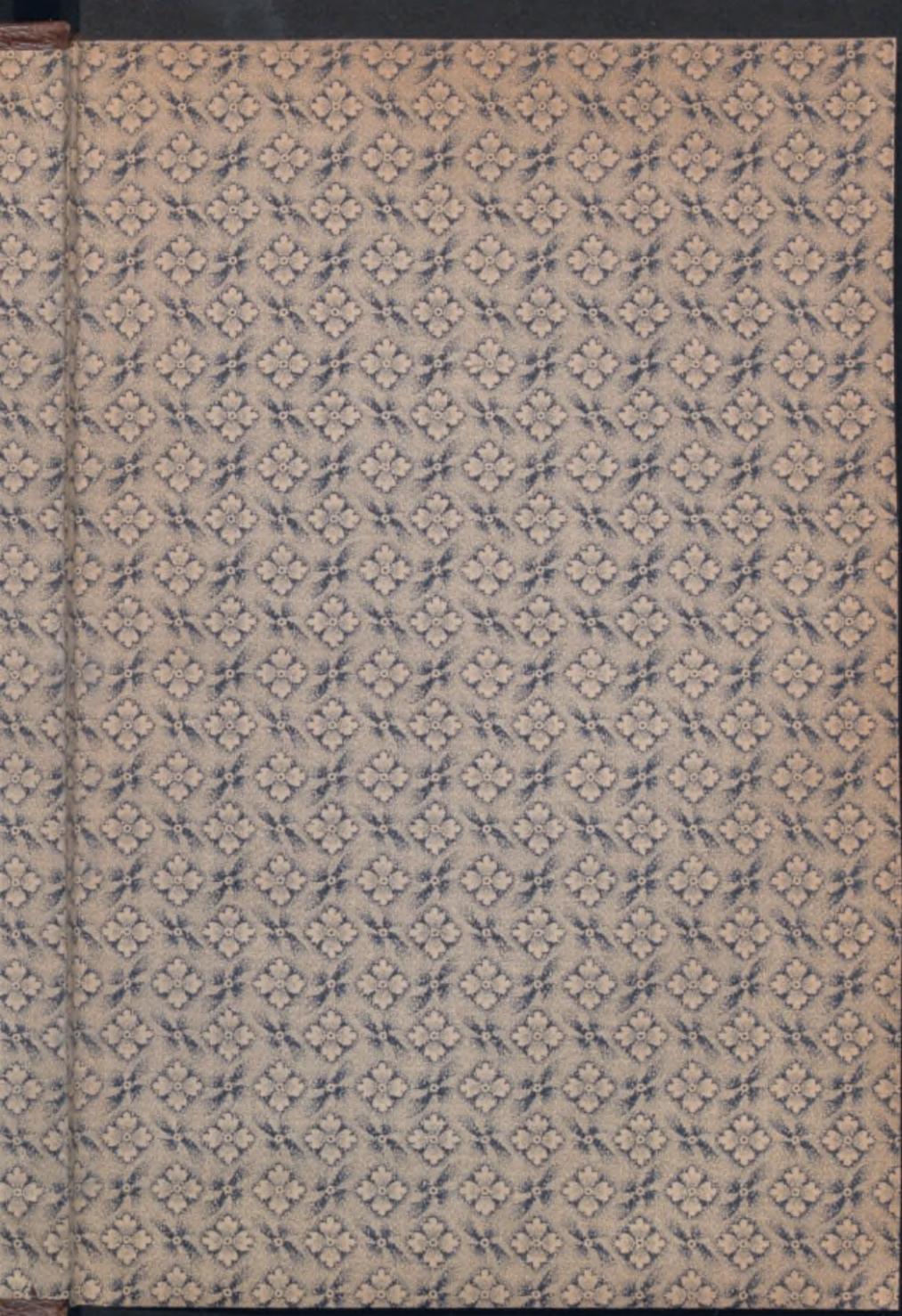


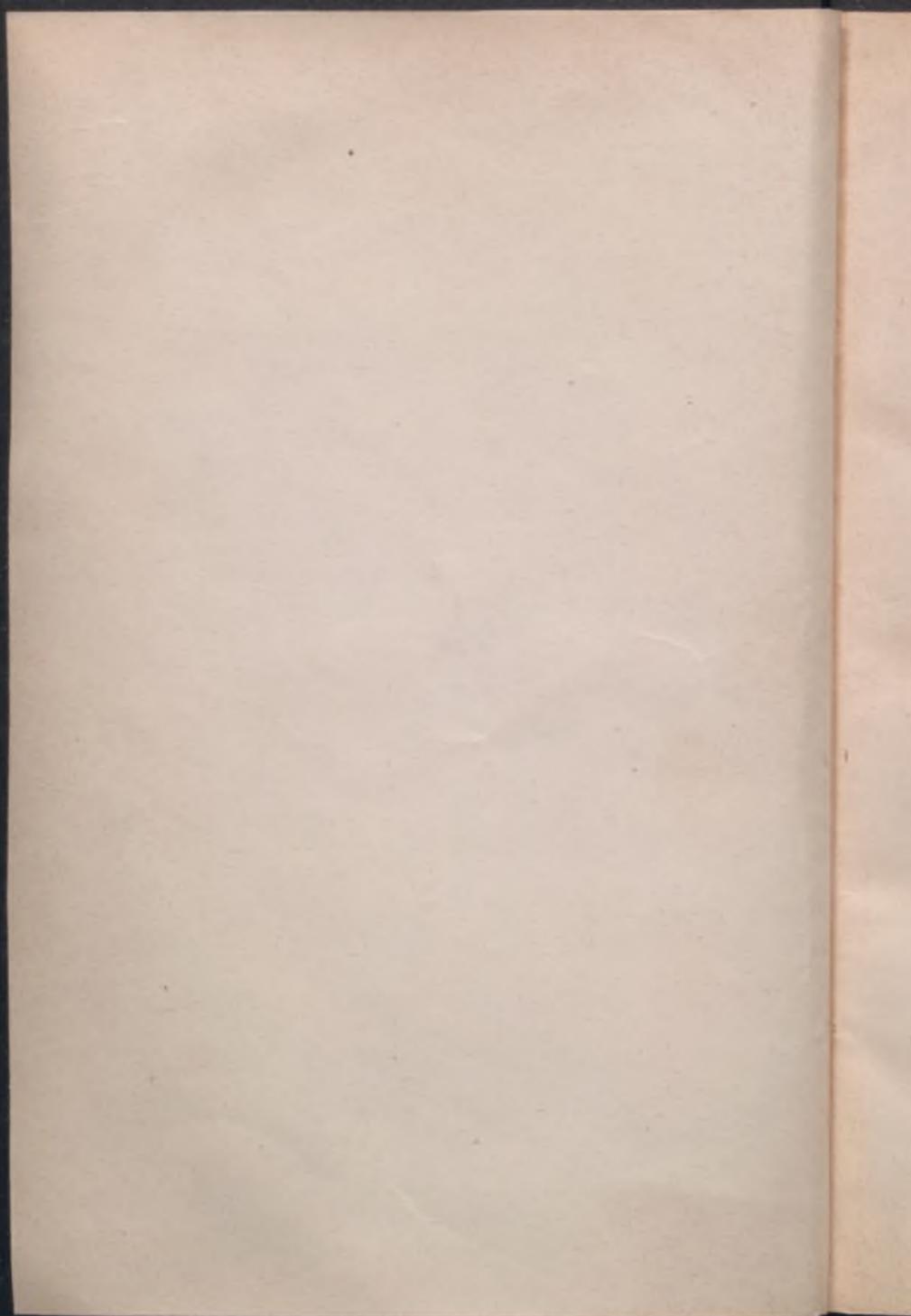


THE
MUSEUM
OF
THE
SMITHSONIAN INSTITUTION
WASHINGTON, D. C.









Bord/251

K. 92896

MUSEO EUROPEO

DE

PINTURA Y ESCULTURA,

ó SEA

COLECCION DE LÁMINAS

GRABADAS EN PERFECTÍSIMO CONTORNO POR EL CÉLEBRE

REVEIL

representando los mas notables

Cuadros, Estatuas y Bajo relieves

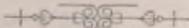
DE TODOS LOS

MUSEOS Y GALERIAS DE EUROPA.

CON DESCRIPCIONES CRÍTICAS É HISTÓRICAS POR

D. JOSÉ DE MANJARRÉS,

CATEDRÁTICO DE TEORÍA É HISTORIA DE LAS BELLAS ARTES EN LA ESCUELA DE BARCELONA.



SÉRIE XII.

BARCELONA.

LIBRERIA DE JOAQUIN VERDAGUER,

EN LA RAMBLA FRENTE DEL LICEO.

1862.

MUSEO EUROPEO

PINTURA Y ESCULTURA

COLECCION DE LAMINAS

Modelos de estatuas y grupos esculpidos

Modelos y dibujos de estatuas

D. JOSE DE MARIAS

SERIE XII

BARCELONA

LIBRERIA DE JOSE DE MARIAS

No

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

ÍNDICE

POR EL ÓRDEN DE LA PUBLICACION.

Série 12.

NOTA. Las obras que no llevan indicacion del arte á que pertenecen, son pinturas

795	La Justicia conduciendo á la Abundancia y á la Industria.	<i>P. Alaux.</i>
796	La Justicia protegiendo á la Inocencia.	<i>Steube</i>
797	Muerte de Duranti.	<i>P. Delarocche.</i>
798	Boecio despidiéndose de su familia.	<i>Schnetz.</i>
799	Venus y el Amor.	<i>Correggio.</i>
800	Samson sorprendido por los filisteos.	<i>Rembrandt.</i>
801	Juramento de los tres suizos.	<i>Steube.</i>
802	Muerte de Brisson.	<i>Gassies.</i>
803	Sacra familia.	<i>L. de Vinci.</i>
804	Napoleon I á Charleroi.	<i>H. Vernet.</i>
805	Numa.	<i>Coignet.</i>
806	La fuerza.	<i>Steube.</i>
807	La Virgen con el niño Jesus y dos Santos.	<i>L. de Vinci.</i>
808	Sacra familia.	<i>A. del Sarto.</i>
809	Apestados implorando socorro.	<i>Murillo.</i>
810	San Luis en Damietta.	<i>Lethiere.</i>
811	Las Parcas.	<i>Miguel Angel.</i>
812	Jesucristo en la Piscina.	<i>Murillo.</i>
813	La justicia vela por el sosiego del mundo.	<i>Allaux.</i>
814	La soñolienta.	<i>Mieris.</i>
815	Judith.	<i>Rafael.</i>
816	Casamiento de Santa Catalina.	<i>El Parmesano.</i>
817	Abdicacion de Gustavo Wasa.	<i>Hersent.</i>
818	Colbert presentado á Luis XIV por Mazarini.	<i>Schnetz.</i>
819	Aparicion de los tres ángeles á Abraham.	<i>Murillo.</i>
820	La tocadora de laúd.	<i>G. Netscher.</i>
821	San Luis administrando justicia.	<i>Rouget.</i>
822	Allan Mac-Aulay.	<i>H. Vernet.</i>
823	San Marcos.	<i>Fra Bartolomeo</i>
824	Demócrito y Protágoras.	<i>Salv. Rosa.</i>
825	Moisés.	<i>Marigni.</i>
826	Mateo Mole insultado por el pueblo.	<i>Thomas.</i>
827	San Sebastian.	<i>Van Dyck.</i>
828	Un sestendero.	<i>Berghem.</i>
829	Santa Magdalena.	<i>Lebrun.</i>

ÍNDICE.

- 830 Arresto de los miembros del Parlamento de Paris. *Thomas.*
- 831 Baco. *Guido Reni.*
- 832 Santa Cecilia. *Julio Romano.*
- 833 Danae. *Van-der-Verf.*
- 834 Vuelta del hijo pródigo. *Murillo.*
- 835 Guillermo Tell impeliendo la barca de Gessler. *Steube.*
- 836 Apolo Citaredes. (*Escultura.*) *Antigua.*
- 837 La circuncision del Señor. *Rembrandt.*
- 838 Sacrificio de Abraham. *Rembrandt.*
- 839 Clio. (*Escultura.*) *Antigua.*
- 840 Rapto de San Pablo. *Domíniquino.*
- 841 Rapto de Hilaria y de Febea. *Rubens.*
- 842 Saul calmado por la música de David. *Gros.*

Historia de Maria de Medicis por Rubens.

- 843 Destino de Maria de Medicis.
- 844 Nacimiento de Maria de Medicis.
- 845 Educacion de Maria de Medicis.
- 846 Enrique IV. proyecta casarse con Maria de Medicis.
- 847 Casamiento de Maria de Medicis.
- 848 Desembarco de Maria de Medicis en Marsella.
- 849 Llegada de Maria de Medicis á Lion.
- 850 Nacimiento de Luis XIII.
- 851 Maria de Medicis encargada del gobierno.
- 852 Coronacion de Maria de Medicis.
- 853 Maria de Medicis declarada Regente.
- 854 Efectos del Gobierno de Maria de Medicis.
- 855 Maria de Medicis victoriosa.
- 856 Cambio de las dos princesas.
- 857 Mayor edad de Luis XIII.
- 858 Felicidad de la Regencia.
- 859 Maria de Medicis escapando de Blois.
- 860 Maria de Medicis acepta la paz.
- 861 Ajuste de la paz entre Maria de Medicis y el rey.
- 862 Entrevista del rey y de la reina madre.
- 863 El Tiempo descubriendo la Verdad.
- 864 Maria de Medicis.
- 865 Francisco Maria de Medicis.
- 866 Juana de Austria.

Thomas.
Guido Reni.
Julio Romano.
Van-der-Verf.
Murillo.
Steube.
Antigua.
Rembrandt.
Rembrandt.
Antigua.
Dominiquino.
Rubens.
Gros.

Rubens.

Medicis.

al rey.

(795)

LA JUSTICIA

CONDUCIENDO Á LA ABUNDANCIA Y Á LA INDUSTRIA.

¿En un sitio en donde deben reunirse los hombres de luces y de prudencia elegidos por la primera autoridad de un Estado para darle consejos y ayudarle en la espinosa tarea de dictar disposiciones legales capaces de labrar la felicidad de los gobernados, que palabras deben resonar que mejor recuerden los deberes de esos hombres? Traducid el cuadro de este número á la forma literaria del arte, y tendréis esas palabras: *La justicia es una estrella luminosa que procede del cielo: ella es el manantial de todos los bienes de que la sociedad humana puede disfrutar: ella protege á la Industria y trae consigo la Abundancia que derrama flores sobre la tierra.* No hay mas diferencia entre este modo literario de expresion y el plástico-gráfico del cuadro de este número, que la mayor fijeza de la proposicion. Aquel modo es transitorio, este es fijo, ofreciendo de continuo á la imaginacion un principio del cual no debe jamás prescindir el hombre que desempeña la noble mision de aconsejar á la primera autoridad de un pueblo. Esto quiere decir que el cuadro de este número tiene todas las conveniencias de localidad necesarias en virtud de las cuales adquiere claridad é interés. Este cuadro se halla en Paris colocado en el palacio de Louvre y sala cuarta del Consejo de Estado.

¿Pero esta circunstancia que levanta de punto el mérito de esta alegoría, va acompañada de todas las circunstancias necesarias para

LA JUSTICIA CONDUCIENDO Á LA ABUNDANCIA Y Á LA INDUSTRIA.
que el concepto se presentó con la debida propiedad? Es sabido que la Industria merece de los gobiernos especiales cuidados, y debe ser muy especialmente protegida; pero estos cuidados y esta protección no se le deben por su debilidad, como así parece querer darlo á entender el pintor ya que la presenta tímida y con cierto aire modesto. La Industria no tiene este carácter, sino que es fuerte, y atrevida, y se lanza á los inventos y á las novedades con osadía. Pero no por esto la Industria debe ser menos protegida; porque la protección no se le debe por su carácter, sino por la necesidad de que prospere: y esta necesidad, que es la que la hace osada, debe ser enfreñada en casos dados para que no se suicide, por mas que este suicidio no sea voluntario. En una palabra la Industria no está aquí caracterizada del modo conveniente, ni la protección que la Justicia le debe, ha de ser la que se dispensa al débil para ponerle á cubierto del poder del fuerte.

Este cuadro lleva la firma de su autor. Léese en la parte inferior á la izquierda: ALAUX, 1827.

Mide 3 metros 78 cent. de alto y 2 metros 78 cent. de ancho.

ESTIAR.

ido que
y debe
protec-
er darlo
aire mo-
, y atre-
ía. Pero
a protec-
que pros-
er enfre-
este sui-
a aquí ca-
usticia le
abierto del

te inferior

ancho.



Stenzen p.

225

LA JUSTICE PROTÈGEANT L'INNOCENCE.

LA GIUSTIZIA CHE PROTEGGE L'INNOCENZA.

ESC.

supre

sup lo

-citi

-diga

-es la

,ocuz

col str

dizia

sita

sita

Ini

Si la

cerse de

tima la

una vic

su cond

Steul

te este

propieda

to , se a

con la ac

de impon

acoge en

amenaza

de vista

rior está

pero ni v

efectos de

quien tal

acertado

al especta

lo que pu

dado idea

presentad

si

(796)

LA JUSTICIA

PROTEGIENDO Á LA INOCENCIA.

Si la Inocencia se echa en los brazos de la Justicia para guarecerse de los tiros de la Envidia, la Justicia debe mostrar á esta última la faz severa para intimidarla; porque no basta haber salvado una víctima, sino que es preciso dar á entender al calumniador que su conducta merece un ejemplar castigo.

Steube en el cuadro de este número ha presentado alegóricamente este pensamiento, pero dejando algo que desear respecto de la propiedad en el modo de expresion. La Justicia ha dejado su asiento, se afirma en la espada; y la tension del brazo en combinacion con la actitud y el gesto dejan ver una resolucion firme y decidida de imponer el condigno castigo al que calumnia á la Inocencia que acoge en su seno. Pero á quién presenta la Justicia ese aspecto amenazador? Hé aquí lo que no puede decirse; y bajo este punto de vista la alegoría queda incompleta. Se dirá que en la parte superior está representada la Envidia huyendo del rigor de la Justicia; pero ni vemos á aquella representada de modo que pueda sentir los efectos de la mirada ceñuda de esta, ni está determinado el objeto á quien tal mirada puede dirigirse. No diremos si el pintor hubiera acertado mas haciendo que la Justicia se hubiese presentado mirando al espectador, porque quizá no le sea dado á la critica ocuparse de lo que pudo hacerse; pero permítase decir, que con ella se hubiera dado idea de la Justicia vencedora, mientras que tal como está representada esta figura, no puede menos de reconocerse relacionada

todavía con otro ser que el espectador no puede conocer porque no ha cabido en el cuadro, y que si quiere suponerse que es el que está representado en la parte superior, tal relacion no está determinada del modo conveniente, presentándose dicho ser simplemente como un accesorio. Y no se diga que las condiciones del espacio disponible pudieron ser la causa de este modo de representacion, porque nunca los piés forzados deben excusar en la obra de arte los defectos. A admitir semejante excusa, el genio y el criterio serian inútiles.

Este cuadro figura en el palacio del Louvre en una de las salas del Consejo de Estado.

En la parte inferior del cuadro, á la derecha, está la firma del pintor en estos términos: *Steube, 1827.*

El cuadro tiene 4 metros 13 cent. de alto; y 1 metro 45 cent. de ancho.

que
que
er-
le-
es-
on,
los
an

las

del

it.



Delaroché p.

589.

MORT DE DURANTI.

MORTE DI DURANTI.

ESC. FRANCESA. P. DELAROCHE. PARIS.

(797)

MUERTE DE DURANTI.

En diciembre de 1588 fué asesinado en Blois el duque de Guisa, y su muerte fué la señal de una insurrección contra el rey de Francia Enrique III. Una de las ciudades que primero alzaron el grito de rebelión fué Tolosa. Juan Estevan Durante primer presidente del Parlamento quiso hacer frente á los facciosos: pero en 2 de enero de 1589 cuando salía de la sesión fué insultado por el populacho. Sus amigos le obligaron á dejar su casa para trasladarse al Consistorio; pero el populacho furioso contra él, pidió que fuese encerrado en el convento de padres Dominicos: y no contento todavía, reuniéronse unos cuatro mil, y en 10 de febrero fueron á aquella mansion. Penetraron los mas frenéticos hasta la habitación de Durante, y mataron á este á golpes. En seguida arrastraron su cuerpo por la ciudad hasta la plaza en donde se ejecutaban las sentencias de muerte, y su cuerpo fué colgado junto al de Affis su cuñado, etc., etc.

El pintor Delarocche ha representado el momento en que los amotinados penetran en la habitación de Durante y le asestan los primeros golpes; habiendo sabido hacer mas interesante este cuadro por medio de los contrastes de expresion. Introduciendo en la escena á los religiosos para contener el furor de los amotinados, y representando alrededor del desgraciado presidente á su familia, ha dado motivo para un gran desarrollo de distintos sentimientos, habiendo sabido combinar tanta variedad con la unidad de interés. Puede decirse que en este cuadro, aunque hay varias escenas, no hay mas que un solo grupo; y aunque quieran verse varios grupos, todos están liga-

SÉRIE XII.

MUERTE DE DURANTI.

dos ó relacionados por una misma idea. Con grande economía de figuras ha sabido dar á esta composicion gran movimiento.

Quizá se note frialdad en la expresion de algunas de las figuras de los religiosos. La del que se cubre el rostro con la mano parece inoportuna, pues la escena no requiere sentimientos que puedan motivar esa expresion concentrada.

El colorido de este cuadro es digno de atencion por sus buenas cualidades, sin que su mérito sea relevante.

Este cuadro figura en el palacio de Louvre.

Está firmado en estos términos: P. DELAROCHE. 1827.

Tiene de alto 3 metros 13 cent. y de ancho 2 metros 78 cent.

onomía de figu-
d.
de las figuras de
ano parece ino-
puedan motivar
por sus buenas

1827.
etros 78 cent.



Solomon p.

BOËCE
REÇOIT LES ADIEUX DE SA FAMILLE.

BOREIC
NIEVE GLI ADDU DELLA SUA FAMIGLIA

E
D
di
do
ci
fu
leg
na
su
su
lib
sid
la
se
ser
del
pa
ser
for
ser
Pa
fili

BOECIO DESPIDIÉNDOSE DE SU FAMILIA.

Autius Manlius Torquatus Severinus Boetius, nació en Roma, ó quizá en Milán, á fines del siglo V de J. C. Fué, lo que en el día llamaríamos, primer ministro de Teodorico rey de los ostrogodos; y puede decirse, que así como mereció la confianza del príncipe, mereció y obtuvo el amor de los gobernados. A sus consejos fueron debidas muchas de las prudentes resoluciones acerca de la legalidad y protección al saber, economía y tolerancia de aquel monarca que dirigió los destinos de Italia en tan bárbaras edades. Por sus traducciones y comentarios conoció la Edad media á Aristóteles: su libro titulado *De Consolatione Philosophica* ha sido uno de los libros más estimados de los tiempos que le han sucedido, habiendo sido escrito en la cárcel de Pavia en donde le arrojó la calumnia y la ingratitud. Con efecto Teodorico en los últimos años de su vida se dejó alucinar por gentes que redujeron la nación á la mayor miseria: varias conspiraciones fueron tramadas para librar á la Italia del dominio de los ostrogodos; y Boecio fue acusado de haber tenido parte en ellos: fué por tanto encarcelado y decapitado. Ejecutóse la sentencia en octubre de 526.

El pintor Schenetz parece que no ha tomado este asunto como fondo absoluto de su composición, sino como pretexto para representar un sentimiento especial bajo una forma más especial todavía. Parece que solo ha querido representar los esfuerzos que hace el amor filial para dirigir á un padre desgraciado el último adiós; y que en

la dificultad de alcanzarlo por sí mismo, lo verifica por el único medio que le queda.

Si la pintura no debe proponerse mas que la expresion plástica de sentimientos generales, el cuadro de este número merece no pocos elogios; pero si la pintura ha de ilustrar la historia, presentar ejemplos de moralidad, aleccionar al público tomando por objeto la belleza; debe determinar las situaciones, debe, al citar los hechos, caracterizarlos del modo conveniente. En este caso el cuadro de este número no debiera haberse presentado sin las condiciones que pueden determinar la individualidad de los personajes y del hecho histórico que se pone por ejemplo. Las conveniencias de localidad no han podido responder á estas condiciones, porque el asunto solo tiene aqui un sentido en cierto modo alegórico.

Este cuadro figura en el Palacio de Louvre.

Tiene de alto 3 metros 13 cent. y de ancho 2 metros 78 cent.

A. 1111 202
por el único me-

presion plástica
o merece no po-
storia, presentar
do por objeto la
citar los hechos,
el cuadro de este
ciones que pue-
y del hecho his-
de localidad no
ne el asunto solo

etros 78 cent.



A. Stanetti p.

VÉNUS ET L'AMOUR.

VENERE E AMORE.

196

ESCU

Esta
del dog
pe que
acaso. L
que una
quereme
daron d
plástico
que se h
cuadro c

No no
que si bi
no es la
esto no c
to no es
cia repre
queleto,
ca los ant
morados
los moder
hemos per
crear que
le hemos
zada la he
SÉ

(799)

VENUS Y EL AMOR.

Esta composición no es mitológica, ó mas bien, no está tomada del dogma pagano; porque este supone á Cupido cegado por un golpe que recibió de la Locura por cuyo motivo dirigió sus tiros al acaso. La idea de que al amor le ciega la hermosura no es mas que una alegoría de invención moderna: y cuando decimos moderna queremos decir, inventada despues que las creencias paganas quedaron del todo perdidas. Y como la idea de *cegar* no puede el arte plástico expresarla de mejor modo que vendando los ojos; de aqui el que se haya hecho admisible la fórmula adoptada por Correggio en el cuadro de este número.

No nos atrevemos á decir que sea exacta la alegoría moderna: porque si bien se considera, lo que quita el conocimiento al enamorado no es la *hermosura* sino el amor, que nace de la *Hermosura*; pero esto no quiere decir que el enamorado sea el *amor*, como un *muerto* no es la *muerte*. Sin embargo, con mas simbolismo que conciencia representamos los modernos la *muerte* bajo la forma de un esqueleto, lo que con mas conciencia que simbolismo no hicieron nunca los antiguos griegos, aunque por mas no fuese que por lo enamorados que estuvieron de la forma humana en plena vida. Lo que los modernos hemos hecho con la *muerte*, hemos hecho con el *amor*; hemos personificado al *enamorado* en *Cupido*; y no teniendo fé para creer que este sea el *amor*, hemos querido que sea el *enamorado*, y le hemos hecho vendar los ojos por *Venus* en quién vemos simbolizada la *hermosura*. De todos modos la *hermosura* puede cegar al

VENUS Y EL AMOR.

amor; pero nunca podrá decirse con la teogonia griega en la mano, que Venus vendase los ojos á su hijo *Cupido*, ni que el Destino permitiese que este quedase ciego sino para dirigirse á la ventura sin respeto á gerarquias á estados ó condiciones.

La espresion de *Cupido* no es aqui la del que recibe un daño á su pesar ó sin conciencia de ello, sino la del que permite por juego ó malicia dejarse engañar para hacer alguna travesura y sacar partido del engaño.

Este cuadro figuró en el gabinete del señor de Estrez gefe que fué de los Guardias de Corps de Francia.

Tiene de alto 46 cent. ? y de ancho 33 cent. ?

la mano,
destino per-
ventura sin

daño á su
por juego ó
acar partido

gefe que fué



SAMSON PRIS PAR LES PHILISTINS.

SAMSON PRIS PAR LES PHILISTINS.

Reproducción P.

ESC. II

SAM

Samson
 tras este p
 neutralizó
 que estuv
 conocida
 teos; y
 fuerza. M
 tunado, v
 del libro c
 «17. E
 hierro sob
 Dios desde
 fuerza se a
 bres.

18. Y v
 vió á avisa
 esta vez, p
 llevando co

19. Y el
 en su seno.
 su cabello,
 se retiró de

20. Y di
 su sueño, c
 SÉR

SAMSON SORPRENDIDO POR LOS FILISTEOS.

Samson fué uno de los jueces que gobernó al pueblo de Israel mientras este gimió bajo el yugo de los filisteos. Por diferentes medios neutralizó la tiranía de estos dominadores: y al espíritu de Dios de que estuvo lleno, reunió una gran fuerza física cuya causa fué desconocida de todos menos de él. Casó con Dalila, del país de los filisteos; y de ella se valieron estos para descubrir el secreto de tal fuerza. Mucho se resistió él á los halagos de su esposa; pero importunado, vino al cabo á ceder; y segun se lee en el capítulo XVI del libro de los Jueces:

17. Entónces descubriéndole la verdad, le dijo: Nunca subió hierro sobre mi cabeza, porque soy nazareo, esto es, consagrado á Dios desde el vientre de mi madre: si fuese rapada mi cabeza, mi fuerza se apartará de mí, y desfalleceré, y seré como los otros hombres.

18. Y viendo ella que le habia descubierto todo su corazón, envió á avisar á los príncipes filisteos, y les hizo decir: Venid aun por esta vez, porque ya me ha descubierto su corazón. Los cuales fueron llevando consigo el dinero que le habian prometido.

19. Y ella le hizo dormir sobre sus rodillas, y reclinar la cabeza en su seno. Y llamó á un barbero, el cual cortó las siete trenzas de su cabello, y comenzó á rempujarle y á echarle de sí, pues al punto se retiró de él su fuerza:

20. Y dijo: Samson, los filisteos sobre tí. El cual despertando de su sueño, dijo en su corazón: Saldré como antes lo he hecho, y me

SAMSON SORPRENDIDO POR LOS FILISTEOS.

sacudiré de ellos, porque no sabía que se había apartado de él el Señor.

21. Los filisteos habiéndole echado mano, le sacaron luego los ojos, y le llevaron á Gaza atado con cadenas, etc. etc.

Si á alguno de los jóvenes que emprenden con fé y buen deseo el estudio de la pintura le viésemos delante de este cuadro, le alejariamos de él, porque temeríamos que el brillo del colorido le destumbrase, y sin sentirlo aspirase la ponzoña que de ese color se desprende. Asunto terrible es el del cuadro de este número, pero que está tratado de un modo mas terrible todavía, ya que el abuso del escorzo presenta una confusion de miembros, que fatiga; ya que la correccion del dibujo y la propiedad arqueológica en los trajes para la debida caracterizacion del asunto, son circunstancias que aquí no existen. El pincel ha corrido sobre el lienzo con gran libertad y de una manera inimitable. Por esto creemos que este cuadro solo deberá estudiarse cuando el pintor tenga ya formado su estilo particular.

Existe una copia de este cuadro en la galería del príncipe Esterhazy en Viena. Está hecho por J. Abel.

El original lleva la firma y la fecha en la parte anterior, en la cual se lee REMBRANDT. PINX. 1636.

En 1760 le grabó J. Landerer, y en 1785 Jacobi. Este último lo hizo al lavado ó agua tinta.

Tiene de ancho 3 metros 80 cent. y de alto 2 metros 45 cent.

lo de él el

luego los

en deseo el
le alejaria-
le deslum-
se despren-
ro que es-
so del escor-
que la cor-
trajes para
que aquí no
libertad y de
dro solo de-
a estilo par-

ncipe Ester-

r, en la cual

Este último lo

os 45 cent.



Stucke.

369.

SERMENT DES TROIS SUISSES.

GIURAMENTO DEI TRE SVIZZERI.

Alberto ar
Alemania (12
de los del im
país de Schw
gran resisten
dores sangui
rados aquello
clamaron por
Arnoldo de M
chen de Schw
Im-Gräthlein
luna juraron
país, y no ab
cos meses des
cha.

Hélos ahí á
lemne que ha
masiada dram
no hay duda
voluntad á to
do, mientras
solemne entre
rístico del lug
este cuadro co

SÉRIE

(801)

JURAMENTO DE LOS TRES SUIZOS.

Alberto archiduque de Austria luego que fué elegido emperador de Alemania (1298) quiso aumentar sus estados hereditarios á costa de los del imperio. Entre los que intentó hacer suyos, contáronse el país de Schwitz el de Uri y el de Undervalden; pero encontró en ellos gran resistencia. Para castigarla puso en aquellas comarcas gobernadores sanguinarios y mal intencionados tales como Gesler. Exasperados aquellos montañeses con las vejaciones de que eran víctimas, clamaron por las libertades é inmunidades á que tenían derecho; y Arnoldo de Melchtal, Walter Furst de Ury, y Werner de Stauffachen de Schwitz reuniéronse una noche de 1307 en la pradera de Im-Gräthlein en las orillas del lago de Waldstetten, y á la luz de la luna juraron sacrificar su vida y riquezas á la independencia de su país, y no abandonarse jamás en este empresa. Es sabido ya que pocos meses despues Guillermo Tell dió la señal para principiar la lucha.

Hélos ahí á los tres suizos en el acto de prestar el juramento solemne que habia de dar un día ópimos frutos. Quizá un efecto demasiado dramático sea lo que pueda censurarse en este cuadro; pero no hay duda que un sentimiento vivo y enérgico, y una firmeza de voluntad á toda prueba están aqui espesados del modo mas marcado, mientras que será difícil formular plásticamente un juramento solemne entre particulares con mas propiedad y viveza. Lo característico del lugar de la escena, y los efectos de la luz presentados en este cuadro con toda la verdad y oportunidad que el asunto requie-

JURAMENTO DE LOS TRES SUIZOS.

re, son relevantes muestras del talento del pintor en la eleccion del asunto y en el modo de representacion. Asuntos con todas las condiciones plásticas necesarias para ser entendidos al primer golpe de vista no se ofrecen á cada paso; ni son muy comunes las representaciones pictóricas que pueden leerse corrientemente. ¡Es tan difícil pintar un buen cuadro! ¡se necesitan tanta erudicion y tantos estudios teóricos y prácticos!

Este cuadro data del año 1824, habiendo figurado en la exposicion de pinturas que se celebró en Paris en aquella época.

Pasó en seguida á formar parte de la coleccion reunida por el duque de Orleans.

Tiene de alto 2 metros y de ancho 1 metro 80 cent.

ion del
s con-
olpe de
resen-
n difícil
os estu-

osicion

el du-



Goussier 71

MORT DE BRISSON

MORTE DI BRISSON.

...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...

Bernabé Brissot
 las guerras de la
 tró en dicha ciu-
 dado sin su prin-
 este cargo, con e-
 al pueblo con su-
 cunstancias, ya
 nadas, hizo que
 de él, mandase
 de 1891, le hic-
 A las 9 de la ma-
 gado el preso; y
 de haber recibido
 se tenía allí dispu-

Hé aquí el asu-
 tamente que por
 tiempos en que l-
 podrá menos de
 momento está per-
 suceso, desde el
 sorprendido á la
 conveniente de es-
 espirituales, la ej-
 accion estan aquí

MUERTE DE BRISSON.

Bernabé Brisson fué un magistrado que figuró en Paris durante las guerras de la Liga, organizada en 1576, y disuelta cuando entró en dicha ciudad Enrique IV. El Parlamento de Paris habia quedado sin su primer presidente; y Brisson consintió en desempeñar este cargo, con esperanza de poder, en ocasion oportuna, reconciliar al pueblo con su rey. Su equivocada conducta en tan azarosas circunstancias, ya que estaban las pasiones completamente desencadenadas, hizo que el tribunal de los Diez-y-seis desconfiase primero de él, mandase luego arrestarle, y por último en 15 de noviembre de 1891, le hiciese conducir á una de las salas de Petit-Chatelet. A las 9 de la mañana verificóse esta traslacion, á las diez fué juzgado el preso; y á las once fue ahorcado en la misma sala, despues de haber recibido los auxilios espirituales que le dió el religioso que se tenia allí dispuesto.

Hé aquí el asunto tratado en el cuadro de este número; y ciertamente que por poco enterado que uno esté de la historia de los tiempos en que la famosa Liga ejerció su influencia en Paris, no podrá menos de reconocer en él este episodio de tal historia. El momento está perfectamente elegido, puesto que da razon entera del suceso, desde el principio hasta el desenlace. Sin ser un instante sorprendido á la naturaleza del hecho, es la forma plástica propia y conveniente de este. El arresto, el juicio, la sentencia, los auxilios espirituales, la ejecucion, todos estos grados del desarrollo de la accion estan aquí indicados; y no cabe duda de que lo mas solemne,

MUERTE DE BRISSON.

lo que mejor pudo dar razon de la prevaricacion del magistrado debió ser el acto en que se le arrancó la máscara con la lectura de la sentencia.

Pero si la invencion de la forma tiene tan buenas cualidades, en el modo de componer, ó mejor dicho, en la disposicion, hay cierta monotonía que no permite saborear los efectos de la expresion. Las figuras están como amontonadas, llegando á formar un solo grupo en vez de presentar grupos en contraste de modo que pueda oscilar la vista del uno al otro, conservándose así mas vivo el interés.

Este cuadro decora el salon del Consejo de Estado en el palacio del Louvre.

No conocemos de él ningun grabado.

Tiene de alto 3 metros 13 cent. y de ancho 2 metros 78 cent.

de-
le la

, en
ierta
Las
o en
r la

acio

t.



Leonard de Vinci p.

S^{TE} FAMILLE.

SACRA FAMIGLIA.

 (803) 

SACRA FAMILIA.

Conservamos este título solo porque tal es el que se lee al pié de la lámina de este número; pero mal con él se avienen los personajes que figuran en el cuadro. Parece que bajo el nombre de *Sacra familia* debiera entenderse aquella composición que, cuando menos, reuniese los tres personajes de la familia de Jesucristo, á saber: Jesus, la Virgen Maria y San José; sin embargo muchas veces se da el referido título aun á aquellos cuadros en que, haciendo caso omiso de San José, tienen representados algunos personajes de la parentela, como San Juan, Santa Elisabet, Santa Ana etc. etc; pero nunca creemos que habrá propiedad en calificar de *Sacra familia* el cuadro en que, como en el de este número, no figura mas que la Virgen Maria con el niño Jesus. El título de *Madre de Dios* parece que en este último caso será el mas propio y conveniente.

Puede haber contribuido á tal calificación la expresion de los personajes; pues con efecto mas se ve aqui la representacion de una escena *familiar* que la de un sentimiento místico; sin embargo no creemos que esta expresion sea suficiente para decidir la cuestion de título, porque al cabo no añadirá al cuadro uno de los elementos indispensables para la calificación, cual fuera San José, ó algun otro personaje de la familia.

No sabemos por que esta *Madre de Dios* no tiene apellido ó sobre nombre especial que pueda distinguirla de otras representaciones de este mismo género, ya del mismo autor, ya de otros autores, cuando con menores motivos se ha procedido á darlo en otros casos. ¿Por

que no podría distinguirse este cuadro con el apellido de la *Virgen* (ya que no la *Madre de Dios*) *de las uvas*?

La ejecución es en este cuadro muy notable, sobre todo por la finura con que está acabado, pues no perjudica al efecto general. Es que el efecto de la interposicion de aire no ha sido obra del pintor, sino solamente en cuanto á la entonacion. Asi es que con estar determinados los detalles con toda minuciosidad, aparecen con las relaciones de mayor ó menor proximidad, por la interposicion del aire que existe en la realidad, esto es, entre la vista del espectador y la superficie del cuadro. Por esto á pesar de tanta determinacion de detalles es tan simpático el paisaje que se ve en el fondo.

Este cuadro está pintado en tabla.

Poseyóle segun se cree, la princesa de Belmonte; cuya señora parece le regaló al maestro de música Piccini por los años de 1776. En el día es propiedad de M. Putois.

Tiene de alto 78 cent. y de ancho 64 cent.

Tavola. 828

(Bo4)



46
 NAPOLÉON A CHARENTAIS
 H. BROWN F.

El cuadro de e
 en simple caracte
 del personaje retr
 para acreditar el t

 En 15 de junio
 Napoleon se encor
 dos á quienes tra
 de recorrer los d
 satisfactorio, y se
 mas que se prepar
 ner término á su
 digna para presen
 gos que podian re
 cupaciones, exper
 su alma en poder
 del personaje, le pr
 dragones de la gua
 no, vitores que sier
 escolta esperando
 ban de caracteriza
 escogidas para dar
 determinada época

 Este cuadro no
 maño natural y co
 SÉRIE XII.

NAPOLEON I Á CHARLEROI.

El cuadro de este número puede considerarse como un retrato, no en simple carácter, sino en situacion; pero tan importante es la vida del personaje retratado que la representacion de tal situacion bastaria para acreditar el talento de un pintor. Veamos cual fué esta situacion.

En 15 de junio de 1815 tres dias antes de la batalla de Waterloo Napoleon se encontró en Charleroi muy cerca del ejército de los aliados á quienes trataba de batir en detalle. Las distancias que habian de recorrer los distintos cuerpos de ejército para alcanzar un éxito satisfactorio, y sobre todo el presentimiento de que el hecho de armas que se preparaba habia de decidir su suerte y encumbrarle ó poner término á su carrera militar y política, era una situacion bien digna para presentar al héroe de nuestro siglo XIX con todos los rasgos que podian revelar su interior, dar razon de sus pasiones, preocupaciones, experiencia y talento, en una palabra de los hábitos de su alma en poder. Y sin duda para hacer resaltar mas esta situacion del personaje, le presenta como insensible á los vitores que le dirijen los dragones de la guardia imperial que se ven pasar en término mas lejano, vitores que siempre habian halagado su amor propio. Su caballo y su escolta esperando, el mapa estendido en un paredon arruinado, acababan de caracterizar la situacion, que, lo repetimos, es de las mas bien escogidas para dar idea del carácter del personaje aqui retratado en determinada época de su vida.

Este cuadro no debiera ser de caballete. Con las figuras de tamaño natural y colocado en el lugar correspondiente en una serie

SÉRIE XII.

NAPOLÉON I À CHARLEROI.

de cuadros que representasen la historia de Napoleon, este cuadro podria ser de un efecto sorprendente. Tal como es, honra sobre manera á su autor, y muestra cuan digno es del título de *biógrafo-plástico*. Permítase la expresion en gracia de la idea.

Este cuadro figuró en el palacio Real de Paris.

Le litografió Mario Lavigne para la *Galerie de M. le Duc d'Orleans* publicada por Motte.

Tiene de ancho 42 cent. y de alto 33 cent.

dro po-
e mane-
biogra-

c d'Or-



Dumont p.

NUMA

328

ESC. FR.

se sup el

Andrés

no sup

sup con

en la rep

-mi aban

el á obedi

me de sup

-

-

-

Por muy
ros tiempos
formidad e
tivo y meje
ma no fué
pital del pa
pronto la e
meros dos
especie de
dignidad qu
llaron inves
gundo de e
autor de las
objeto de da
de que insp
dos el respe
y en la supe
dirles, y lo
radas por la

El pintor
parece haber
ma Pompili
racion, ya e
roastro, sino
SÉRI

NUMA.

Por muy fabulosas que sean las tradiciones relativas á los primeros tiempos de Roma, sin embargo todas ellas guardan grande conformidad con las costumbres del pueblo latino, el cual para el cultivo y mejora de sus terrenos empleaba el medio de colonización. Roma no fué por consiguiente mas que una colonia de Alba-longa capital del país latino; si bien están conformes los autores en que bien pronto la colonia absorbió la vida de la metrópoli. Durante los primeros dos siglos y medio de su existencia, Roma se gobernó por una especie de sistema municipal, cuyos gefes fueron llamados *reyes*: dignidad que ni fué hereditaria, ni absoluta, aunque los que se hallaron investidos de ella tendieron á hacerla lo uno y lo otro. El segundo de estos gefes fué Numa Pompilio á quien se considera como autor de las instituciones religiosas del pueblo romano. Pero con el objeto de dar á sus prescripciones una estabilidad á toda prueba, y de que inspiráran al propio tiempo á sus indóciles y feroces gobernados el respeto debido, quiso buscar en la divinidad la sancion de ellos; y en la supersticiosa creencia de aquellos hombres, trató de persuadirles, y lo alcanzó, de que tales instituciones le habian sido inspiradas por la ninfa Egeria con la cual tenia secretos colloquios.

El pintor ha colocado á su protagonista en una cabaña; cuya idea parece haber tomado de la novela de Florian que lleva por título *Numa Pompilio*: si bien no puede decirse que de allí tomase la inspiracion, ya que no ha representado en la escena á la hija de Zo-roastro, sino la estatua de Egeria.

NUMA.

Por lo demás la actitud es propia del hombre meditabundo que se constituye en legislador, aunque puede tildarse, si no de vulgaridad, de poca nobleza, el modo de estar plantada la figura. Porque en efecto hay cierta trivialidad en ese modo de cruzar las piernas, que hasta parece disminuir la importancia del asunto que ocupa el entendimiento del personaje. Quizá plantada la figura de otro modo tendría demasiado sabor escultórico; pero este efecto sería debido á la naturaleza del asunto que, por mas que se haga, nunca dejará de ser una individualidad histórica en simple carácter.

Esta pintura ocupa un lienzo de pared de la sala tercera del Consejo de Estado en el palacio del Louvre.

El original lleva la firma del pintor en la parte inferior, en estos términos: *Leon Cogniet pinx.*

Este cuadro no ha ocupado, que sepamos, el buril de ningun grabador.

Tiene de alto 3 metros 67 cent. y de ancho 3 metros.

e se
dad,
en
que
en-
ten-
á la
e ser

Con-

tér-

gra-

(806)

Taneta & Co.



1856

LA FORCE

DE LA VIE

204

ES

gr
la
est
tos
ab
qu
tos
ó

pe
ci
de
tur
fre
el
qu
po
gü
de
la

se
pe

LA FUERZA.

¿El tipo de Hércules tal cual le fijó la imaginación de los antiguos griegos, es el único con que podemos simbolizar en nuestros tiempos la fuerza? He aquí lo que se ocurre preguntar al ver el cuadro de este número. La cuestión se presentará desde luego con todos los datos necesarios para su resolución desde el momento en que por una abstracción especial se quiten de esta figura alguno de los atributos que caracterizan á aquel mito. La clava y la piel de león son atributos de Hércules: privad de ellos á esta figura, y quedará sin sentido, ó á lo menos, quedará la alegoría en bastante oscuridad.

Los solos atributos no caracterizan una individualidad: son indispensables además otras condiciones, muy especialmente la configuración individual. Nunca las formas de Apolo, ni las de Mercurio ni las del mismo Neptuno podrán convenir á un Hércules, cuya musculatura es vigorosa y está pronta á contraerse al menor esfuerzo, cuya frente es pequeña para que el poder de la inteligencia no disminuya el efecto de la fuerza física. Estas circunstancias darán á conocer, que no es por el mito, que quisieramos ver representada la fuerza por medio de un Hércules, sino porque en el Hércules de la antigüedad, tal como le representaron los escultores griegos de la escuela de Sicione, muy especialmente Lisipo, quedó agotada la imagen de la Fuerza.

Si es necesario un freno para que la Fuerza no abuse de su poder, sea enhorabuena el bocado y la brida la materialización de esta idea; pero estos atributos no son atributos característicos de la Fuerza,

sino de la situación digámoslo así, en que esta ha sido colocada; y al lado de un Hércules, ó aunque hubiera sido en las manos de este, no hubiera parecido al cabo mas que una nueva circunstancia añadida á la alegoría por la filosofía moderna; pero nunca la filosofía, ni la poesía modernas podran personificar la Fuerza bajo formas distintas de las que halló al efecto la poesía y la filosofía griegas.

Convenimos en lo que dicen algunos criticos acerca de las buenas cualidades que tiene el colorido de este cuadro.

Se halla pintado sobre una de las puertas de la cuarta sala del Consejo de Estado en el palacio del Louvre, donde se ven otras alegorías, algunas de las cuales copiamos en nuestra publicacion.

Tiene 1 metro 78 cent. de alto y 1 metro 45 cent. de ancho.

la; y
este,
añ-
sofia,
s dis-

enas

Con-
ego-

o.

LA VÍRGEN CON EL NIÑO JESUS Y DOS SANTOS.

En este cuadro, la composición remedió el estilo de los cuatorcentistas, la expresión es un grado de mayor adelanto de la escuela mística de la edad media, y la caracterización de los personajes es una combinación del antiguo sistema bizantino y del latino. Todas estas circunstancias están relevadas de punto por un modo de ejecución de los más acabados que darse pueden, contribuyendo á su tersura el estar pintado en tabla.

Tal disposición de las figuras es hija de una costumbre, mas bien que de una intención sistemática de los pintores de la época de Leonardo; los cuales se ocupaban menos de la composición, que de la belleza de las fisonomías y de la expresión del gesto. Y á decir la verdad estos elementos tan esenciales de toda pintura están presentados en el cuadro de este número de un modo que encanta; mientras que cierta regularidad en la inclinación de las cabezas, y hasta algun parecido en las fisonomías de las tres santas, ofrecen una monotonía, que por otra parte no hallamos que sea empalagosa, sin duda á consecuencia de la variedad introducida, ya en la dirección de la mirada ya en el tocado.

La vírgen y las dos santas están caracterizadas con letreros y con los correspondientes atributos. En la orla de la túnica que la Vírgen viste se lee: *Virginis mater* que vale, *la madre de la Vírgen*, lo cual debe tomarse por error gramatical, pues debe creerse que el pintor quiso decir: *Virgo mater* que vale *la Vírgen madre*. Nunca, que sepamos, ha sido representada Santa Ana, sola con el niño Jesus,

LA VIRGEN CON EL NIÑO JESUS Y DOS SANTOS.

ni en esa edad juvenil que tanto conviene á la Virgen teniendo á su santísimo Hijo en el regazo. Las dos santas son, á juzgar por los medallones que llevan bordados sobre el pecho, Santa Catalina y Santa Bárbara: en el de la primera está representada la rueda, en el de la segunda el torreón; á mas de llevar esta última escrito el nombre en la orla superior de la túnica. Las dos santas, como mártires que fueron, llevan la palma en la mano.

No insistirémos en las ideas que varias veces hemos emitido, respecto del desnudo en los cuadros místicos; pero no podemos menos de repetir aqui, que si el desnudo en un niño puede ser un símbolo de inocencia, la completa desnudez en el niño Jesus le rechaza la modestia cristiana. En el cuadro que nos ocupa, otra condicion viene á hacer mas reprochable esta desnudez, y es, el decoro, supuesto que el asunto es puramente místico.

Este cuadro figura en la galeria Esterhazy de Viena.

En 1827 sacó de él un grabado José Steimmüller.

Tiene de alto 95 cent. y de ancho 72 cent.

iendo á su
or los me-
na y Santa
en el de la
nombre en
res que fue-

mítido, res-
emos menos
un simbolo
chaza la mo-
ción viene á
puesto que



André del Sarto.

SAINTE FAMILLE.

SACRA FAMIGLIA.

ESC. 11

sup. m.
 lo m.
 habre
 sup. m.
 de conq.
 ellore

de teñe
 catreñe
 erred.
 best. y

Este
 familia
 á las m
 represe
 Señor J
 sino la
 res á fa
 ciencia
 ce en m
 gozo, c
 que con
 gesto d
 trando
 rando e
 es un t
 larse u
 cual no

Hay
 cer, de
 mejor e
 las tres
 nil es e
 santo e
 tas cua

 (808) 

SACRA FAMILIA.

Este cuadro por su expresion pertenece á la categoría de las *Sacras familias*, que no tenemos reparo en llamar, *de género*, mas bien que á las místicas. Con efecto lo que aquí vemos es una escena familiar, representada por personajes pertenecientes á la familia de Nuestro Señor Jesucristo. Lo que esta escena inspira no es el recojimiento, sino la satisfacción que se siente al ver la felicidad de que gozan seres á favor de los cuales nuestra alma, ó si se quiere, nuestra conciencia se halla prevenida: no es la devocion el sentimiento que nace en nuestro interior al ponernos delante de esta Sacra familia, sino gozo, complacencia, y hasta curiosidad de saber cual es el asunto que conserva á la Madre de Jesus en tan noble apostura y risueño gesto delante de la anciana Elisabet, que se presenta como demostrando estrañeza, sosteniendo al niño San Juan que está como esperando órdenes del niño Jesus. La expresion de este á decir la verdad, es un tanto impropia del personaje, porque en ella no deja de revelarse una índole que no pudo nunca tener el que predicó la caridad cual nos enseña el evangelio.

Hay en la representacion del niño Jesus mas dificultades que vencer, de lo que comunmente se cree. Jesucristo como hombre es el mejor de los hombres, mientras que como Dios es el mas hombre de las tres personas que forman la trinidad. Jesucristo en la edad juvenil es el hombre mas escelente, mas entendido, mas amable y mas santo de los hombres; en la infancia han de dejarse prever todas estas cualidades de un modo que no quede duda acerca del porvenir.

SACRA FAMILIA.

En la composición hay cierta gracia y facilidad de disposición que satisface: en la expresión, hay una naturalidad que cautiva: en el dibujo una precisión poco común; y en el colorido hay una verdad notable. La ejecución es fácil cuanto bien estudiada, de manera que parece que el pincel no ha corrido de aquel modo sino después de repetidos ensayos, para obedecer á la imaginación que inventó aquella forma.

Este cuadro figuró en otro tiempo en el palacio Aldobrandini de Roma; circunstancia que algunas veces en nuestros razonamientos artísticos nos ha dado motivo para nombrar este cuadro, *la Sacra familia Aldobrandina*. En 1806 fué trasladado á Inglaterra y pasó á ser propiedad de M. Irvine: después le adquirió Mr. Buchanan; y en la actualidad, si no nos equivocamos, figura en el gabinete de M. G. Holwell Carr de Lóndres.

Está pintado en tabla.

Tiene de alto 1 metro 15 cent. y de ancho 89 cent.

sición que
iva: en el
na verdad
manera que
después de
ntó aquella

brandini de
onamientos
, *la Sacra*
erra y pasó
uchanan; y
gabinete de



Quizá
nicas de
varios pa
gion. Pu
verificado
que sea
los trajes
mismo re
tores en s
to, fué p
el no and
queología
pruebas
to. ¡Véa
sentido y
terizacio

La tra
tá en act
(nombre
quien su
que lo q
término.
no Santi
guna di

APESTADOS IMPLORANDO SOCORRO.

Quizá el asunto de este cuadro esté tomado de alguna de las crónicas de la orden de San Francisco. Sábese que de ellas sacó Murillo varios pasajes para decorar el claustro de un convento de dicha religión. Puede sin embargo ser muy bien que algún suceso particular verificado en la época del pintor diese motivo para este cuadro; y aunque sea cosa que no pueda asegurarse, con todo parecen indicarle los trajes de los personajes que figuran en esta escena, y hasta el mismo retrato del pintor que aquí se vé. Pero el retratarse los pintores en sus cuadros históricos, cualquiera que fuese la época del asunto, fué práctica bastante usada en aquellos tiempos, no menos que el no andarse los artistas muy escrupulosos en eso de la propiedad arqueológica. Estas circunstancias nos ponen en el caso de no dar á esas pruebas el valor que debieran tener para la caracterización del asunto. Véase cuanto es de encarecer la necesidad de emplear con buen sentido y criterio los medios que las teorías enseñan por esta caracterización!

La tradición sin embargo cita el nombre del buen religioso que está en actitud y ademan de suplicar. Llámale *el hermano Santiago*, (nombre que bien pudiera ser el del cuadro) y añaden que aquel á quien suplica es el alcalde de la población invadida por la peste, y que lo que pide es socorro para los apestados que están en segundo término. Sea en buen hora, pero si puede asegurarse que el hermano Santiago suplica encarecida cuanto humilde y modestamente, alguna dificultad habrá en decir, qué pide y para quien pide. La espresión

APESTADOS IMPLORANDO SOCORRO.

sion del alcalde es natural y deja entender bien que el temor de contagio es el sentimiento que le domina en aquel instante, pero no sabemos ver nada mas en esta expresion. ¿Basta pues la expresion de estas figuras para determinar de un modo patente el asunto? Creemos que fuera aventurada una contestacion afirmativa: apelamos al des-preocupado y desapasionado criterio del público.

La composicion es sencilla cuanto espontánea, no estando llamados aqui los accesorios con estudiada premeditacion: el colorido tiene el vigor del estilo de Murillo, y se ve la facilidad de su pincel en la ejecucion.

Este cuadro pertenece al mariscal de Francia Soult duque de Dalmacia.

Tiene de ancho 2 metros 5 centímetros y de alto 1 metro 91 centímetros.

temor de con-
ero no sabe-
resion de es-
co? Creemos
amos al des-

ando llama-
colorido tie-
su pincel a

que de Dal-

etro 91 ces



Le Théâtre

383

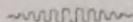
S^T LOUIS À DAMIETTE.

SAN LUDIGI A DAMIETTA.

Un
zada,
ronle
luego
uno de
tónces
sona y
ciones
Ayub
migos
una re
mente
contes
tarra
perece
contes
Tanta
no op
lado en
infortu

Aun
tante
ras tu
han e

SAN LUIS EN DAMIETA.



Un voto obligó á Luis de Francia, el Santo, á emprender una cruzada, que fué la sexta de estas expediciones á oriente. Acompañáronle sus tres hermanos. Atacó el Egipto y tomó á Damieta; pero luego fué batido en la famosa jornada de Masurah en donde murió uno de sus hermanos, y él mismo cayó prisionero (1250). Ajustó entónces un tratado con el soldan Almohadan, para el rescate de su persona y demás cristianos; pero antes de la ejecucion de las condiciones, el soldan fué asesinado, acabando con él la dinastía de los Ayubitas de Egipto. El emir Octaí uno de los mas acérrimos enemigos de esta dinastía, se presentó al príncipe francés pidiéndole una recompensa por haberle librado de un tirano que indudablemente le hubiera mandado quitar la vida. San Luis no se dignó contestar á estas palabras, y entónces Octaí desenvainando su cimitarra y poniéndola en el pecho del príncipe le dijo: — Elige entre perecer á mis manos ó armarme caballero. — El santo príncipe le contestó que haría lo segundo si consintiese en hacerse cristiano. Tanta firmeza de ánimo, admiró al musulman, que dejó de insistir, no oponiéndose ya mas al cumplimiento de las condiciones del tratado en virtud de los cuales el príncipe francés y sus compañeros de infortunio obtuvieron el rescate.

Aunque la espresion y la composicion sean en este cuadro bastante recomendables, sin embargo se echa de menos en las figuras un carácter mas determinado, adoleciendo los medios que se han empleado aquí para la caracterizacion del asunto, de cierta vul-



SAN LUIS EN DAMIETA.

garidad que deja frio al espectador. Hay una mezquindad en esas formas, que se aviene harto mal con la categoría de los personajes. La configuracion no deja de ser un medio bastante eficaz para determinar las individualidades históricas.

• Este cuadro se halla en el palacio del Louvre.

No conocemos de él ningun grabado.

Tiene de alto 3 metros 13 cent. y de ancho 2 metros 78 cent.

ad en esas
persona-
eficaz para

s 78 cent.



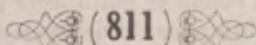
Michel Angelo

88

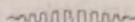
LES TROIS PARQUES

LE THE PARCHE.

Seg
 difícil
 piter y
 cesidad
 se tuvi
 tia. LL
 loga á
 nacimi
 ya blan
 de oro
 bia de
 un rop
 copo, c
 dábase
 sus ve
 la rod
 su dire
 ancian
 los cor
 Destino
 taron t
 ro, llev
 mezcla
 dados



LAS PARCAS.



Segun la mitología griega, fueron tres hermanas, cuyos padres difícilmente pueden señalarse. Ya se las considera como hijas de Júpiter y Temis, ya de Saturno y Evonyma, ya del Destino y la Necesidad, etc. etc. Árbitras de la vida y de la muerte, sus decretos se tuvieron por irrevocables; estando sometido á ellas cuanto existía. Llamáronse *Cloto*, *Lachesis* y *Atropos*. Su ocupacion fué análoga á la de las hilanderas. *Atropos* fué la mas jóven: presidia al nacimiento de los hombres y sostenia una rueca con un copo de lana ya blanca ya negra ó de ambos colores, ya con hebras de seda, ya de oro, segun el grado de felicidad ó bienandanza que el Destino habia decretado dar á cada mortal: iba coronada de estrellas y vestia un ropaje de colores, dominando el azul celeste. *LACHESIS* hilaba el copo, como si digéramos fabricaba el hilo de la existencia humana: dábase á su fisonomía un gesto agradable, un sonris halagador, y sus vestidos eran rosados y sembrados de estrellas: algunas veces se la rodeaba de muchos husos, ó de ninfas auxiliares que hilaban bajo su direccion. *ATROPOS*, que vale, *lo que no vuelve mas*, era la mas anciana de las hermanas, iba armada de unas tijeras, y andaba entre los corros hilanderos cortando los hilos de la vida indicados por el Destino: vestía ropas de colores lúgubres. Sin embargo se representaron tambien las Parcas bajo la forma de ancianas, de rostro severo, llevando en la cabeza coronas de oro, ó de copos de lana blanca mezclada con narcisos, y vestidas con ropajes del mismo color, bordados de púrpura. Hesiodo supuso que tuvieron el rostro atezado,

LAS PARCAS.

los dientes mortíferos y mirada feroz; suponiéndolas cojas para simbolizar la desigualdad de los sucesos de la vida.

Miguel Ángel en el cuadro de este número parece que no se ocupó mas que de la configuración, habiendo elegido la de la edad propia como mas propia de su estilo: y poco en cuenta tuvo los atributos, fuera de los *indispensables* para caracterizar el asunto. Al cabo quedaba en ello patente su estilo, y la facilidad de su talento para la escultura: artista anatómico debió hallar en las mujeres de tal edad elementos para desarrollar sus conocimientos; excelente escultor, sin dejar por esto de ser buen arquitecto y pintor, hubo de prescindir de todos aquellos accesorios que no fueron enteramente indispensables para la inteligibilidad de la idea.

Correcto es el dibujo de este cuadro, siendo detenidamente estudiados y esmeradamente representados todos los detalles: el colorido sin ser recomendable es propio de la espresion severa que ha dado á las figuras. Sin embargo en la composición no hay aquel desahogo conveniente á las condiciones escenográficas, presentándose las figuras como apiñadas dentro del marco.

Grabó este cuadro Marais.

Tiene de alto 84 cent. y de ancho 67 cent.

para sim-

se ocu-
dad pro-
los atri-
Al cabo
o para la
tal edad
ultor, sin
rescindir
ispensa-

estudia-
orido sin
do á las
go con-
figuras



ESC.

El a
lio de
« 1.
rusale
2.
llama
3.
paralít
4. I
cína :
despue
fermed
5. Y
taba en
6.
taba y
7.
meta e
que yo
8. J
9. Y
ba.»
El p
San Ju

(812)

JESUCRISTO EN LA PISCINA.

El asunto de este cuadro está tomado del capítulo v del Evangelio de San Juan, que dice así:

«1..... era el día de fiesta de los judíos, y subió Jesús á Jerusalem.

2. Y en Jerusalem está la Piscina Probática, que en hebreo se llama Bethesda, la cual tiene cinco pórticos.

3. En estos yacía gran muchedumbre de enfermos, ciegos, cojos, paralíticos, esperando el movimiento del agua.

4. Porque un ángel del Señor descendía en cierto tiempo á la Piscina: y se movía el agua. Y el que primero entraba en la Piscina despues del movimiento del agua, quedaba sano de cualquiera enfermedad que tuviese.

5. Y estaba allí un hombre, que habia treinta y ocho años que estaba enfermo.

6. Y cuando Jesús vió que yacía aquel hombre, y conoció que estaba ya de mucho tiempo, le dijo: ¿Quieres ser sano?

7. Y el enfermo le respondió: Señor, no tengo hombre que me meta en la Piscina, cuando el agua fuere revuelta: porque entretanto que yo voy, otro entra antes que yo.

8. Jesús le dijo: levántate, toma tu lecho, y anda.

9. Y luego fué sano aquel hombre, y tomó su camilla y caminaba.»

El pintor trasladó fielmente al lienzo cuanto dice el Evangelio de San Juan, dando á las figuras que hizo entrar en la escena, toda la

JESUCRISTO EN LA PISCINA.

expresion necesaria para escitar interés. La verdad del arte se halla aqui identificada con la verdad de la naturaleza de modo, que no sabe uno que admirar mas, si el talento de la invencion, ó la eleccion del asunto, y el modo de cácterizarlo. *Los pórticos* (prescindiendo de la mayor ó menor propiedad en el estilo arquitectónico), la *muchedumbre de enfermos* que esperaban el movimiento del agua, el *ángel del Señor* que movia el agua; todos son accesorios característicos que relevan de punto el efecto de este grupo, donde vense en contraste la nobleza de Jesucristo, la gratitud del paralítico, la santa curiosidad de los Apóstoles y la diversidad de los tipos. A todas estas circunstancias está reunido un colorido vigoroso y verdadero.

Este cuadro forma parte de la coleccion del Mariscal de Francia Soult.

No conocemos de él ningun grabado.

Tiene de ancho 2 metros 42 cent. y de alto 1 metro 75 cent.

halla
sabe
n del
lo de
che-
ángel
sticos
ntras-
curio-
as cir-
rancia

ot.



Alphonse de Brébant f.

LA JUSTICE VEILLE SUR LE REPOS DU MONDE.

LA GIUSTIZIA VIGILIA SULLA QUIETE DEL MONDO.

ESC

He
dro d
y el s
en ot
todo
contr
La
nifica
piés;
do, ti
derech
indica
al ent
vista
goría.
la hor
la de
sitarén
raria q
efecto
Quia
siadam

LA JUSTICIA VELA

POR EL SOSIEGO DEL MUNDO.

He aquí la expresión literaria de la alegoría representada en el cuadro de este número. Hay en esta representación mucha propiedad, y el sentido aparece aquí con toda la claridad posible. Esta vez, como en otras ocasiones, hemos sentido no poder ofrecer los cuadros con todo el efecto del colorido, para dar idea de esta propiedad; ya que contribuye aquí la luz á determinar el sentido.

La serenidad del rostro y la atenta mirada de la figura que personifica á la Justicia; el león, símbolo de la Fuerza, durmiendo á sus piés; el tranquilo sueño del labrador, que habiendo depuesto el arado, tiene dormidos en su regazo á su mujer y á su hijo; esa mano derecha de la mujer apoyada en la rodilla de la Justicia como para indicar la dulce confianza que esos mortales han depositado en ella al entregarse al sueño; son circunstancias que al primer golpe de vista se presentan á la imaginación revelando el sentido de la alegoría. Añádase á todas ellas, la vista de la mar en completa calma, la hora de la noche en que está presentada la escena, y por toda luz, la de la estrella que brilla sobre la frente de la Justicia; y no necesitaremos ningún otro dato para leer este cuadro con la forma literaria que constituye el epígrafe de este artículo. Este cuadro es en efecto la *Justicia que vela por el reposo del mundo*.

Quizá la actitud de la figura que representa á la Justicia dé demasiadamente idea de una acción principiada y no cumplida, lo que no

LA JUSTICIA VELA POR EL SOSIEGO DEL MUNDO.

deja de atenuar el efecto de la calma , atencion y serenidad del que vela ; pero esto no será mas que un pequeño lunar entre las muchas bellezas que realzan esta obra.

Necesario es decir , que si el mérito de la composicion pertenece al pintor Allaux, el de la ejecucion corresponde á Frauque, quien se distinguió en los efectos de luz.

Este cuadro figura en el palacio del Louvre y sala cuarta del Consejo de Estado. Es colateral del que hemos publicado bajo el número 795, que representa *La Justicia conduciendo la Abundancia y la Industria.*

No conocemos de él ningun grabado.

Tiene de alto 3 metros 78 cent. y de ancho 2 metros 78 cent.

del que
muchas

tenece
quien se

el Con-
tinue-
ncia y

ent.



Museo p.

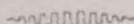
LA DORMEUSE.

LA DORMIENTE.

ESC

El
come
mos
pasa
ton.
no o
escu
el cu
dign
mita
exist
merc
mo q
de m
su fr
T
carso
El
tes,
pal,
dela
sorpr
aqui
vienc

LA SOÑOLIENTA.



El sentido de este cuadro debemos dejarlo para el curioso lector, como suele decirse, (y que refiriéndonos á las artes plásticas, diríamos *para el curioso espectador*) pues por nuestra parte ni queremos pasar plaza de maliciosos, ni tampoco nos place hacernos el inocentón. Pero en la necesidad de hacer la crítica de este cuadro ¿ como no ocuparse de la idea, del mismo modo que de la forma? Nuestra excusa se encontrará lejitima desde el momento en que digamos, que el cuadro de este número en cuanto al fondo, ó no es nada, ó es indigno del arte: en cualquiera de estos casos la crítica es inútil. Permítasenos sin embargo decir: que el desnudo que en este cuadro existe, es tan intencional que no puede sincerarle la calidad de un mero estudio, ni puede admitirle la moralidad del arte: y por último que la verdad, por verdad que sea, nunca debe el arte presentar de modo que escite la curiosidad de las pasiones en vez de templar su frenético entusiasmo.

Tómese este cuadro como un estudio de colorido y de él podrá sacarse mas útil doctrina.

El artista hallará aqui una distribución de luz de las mas excelentes, como que por ella sola atrae la atención hácia el objeto principal, dándole á este toda la importancia necesaria. El claroscuro modela todas las partes del cuadro con entera ilusión, presentando con sorprendente verdad los efectos de los ropajes. No parece sino que hay aqui un alarde de talento en la representación de esta clase de objetos: viéndose aqui pintados con verdad todos los efectos de la luz así en el

LA SOÑOLIENTA.

lienzo como en el raso , el terciopelo y las pieles. Quizá no estuvo tan acertado el pintor en el colorido por fusion , como en el colorido por cambiantes , pues si ha presentado con verdad toda clase de ropajes por medio de los reflejos, no ha satisfecho completamente esta verdad en las carnaciones, cuyo colorido se presenta bastante débil.

Este cuadro ha ocupado el buril del grabador Levillain.

Tiene de alto 28 cent. y de ancho 22 cent.

izá no estuvo
en el colorido
a clase de ro-
etamente esta
astante debil.
in.



Raphael p.

287

JUDITH.

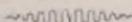
GIUDITTA.

ESC.

Lé
se ha
para
Beth
brar
bien,
un R
circu
duda
mos
ocasi
lidad
confi
bella
do, a
á la
preci
no p
la his
Bajo
notab
la Bil
tiene
ella s

 (815) 

JUDITH.



Léase en la Biblia el libro de esta heroína del pueblo hebreo, y se hallará que se habla de ella como de una mujer que tuvo *firmeza para despreciar los halagos* del gefe de los Asirios que sitiaron á Bethulia, y *valor para derribarlo*: De ella dice el libro santo: *asombráronse los persas de su firmeza, y los medos de su osadía*. Ahora bien, por mas que el cuadro de este número se suponga obra de todo un Rafael, ¿se halla en esta figura el tipo de la mujer dotada de las circunstancias indicadas? Se dirá que algunos atributos no dejan aquí duda acerca de la individualidad representada (y por atributo tenemos la cabeza de Holofernes); pero creemos haber dicho ya en otra ocasión, que no bastan los atributos para determinar una individualidad, sino que es necesario además, (y eso muy principalmente) la configuracion; y en esta jóven no sabemos ver mas que la mujer bella, la mujer púdica, que supo conservarse *sin mancilla de pecado, al ir de Betulia, al estar en el campo asirio, y al volver de él á la ciudad de su morada* (lib. Jud. c. XIII v. 20). Sin embargo es preciso confesar que la invencion de este cuadro es una especialidad: no puede decirse que el pintor haya tratado una escena tomada de la historia, sino que ha simbolizado simplemente un hecho histórico. Bajo este punto de vista, es en efecto la espresion de esta figura lo mas notable que el cuadro tiene, toda vez que una jóven (no la Judith de la Biblia) de *gracioso aspecto*, tiene á sus piés al enemigo vencido; tiene en sus manos el arma que le ha dado la victoria, y muéstrase ella satisfecha de su triunfo. sin que el engreimiento haya sorpren-

JUDITH.

dido su corazón; prueba manifiesta de la gracia divina que la asistió.

No se busque tampoco en los atributos la propiedad necesaria para caracterizar la individualidad siquiera de una *hija de los hebreos* del siglo VIII antes de J. C. Y decimos esto porque la Judith de la Biblia, para ir al campo asirio *lavó su cuerpo, y ungióse con un unguento muy precioso, y trenzó el cabello de su cabeza, y cubrióse con un bonetillo, y vistióse las ropas de su alegría, y se puso sandalias en los piés, y tomó manillas, y lirios, y arracadas y sortijas y adornose de todos sus atavíos* (lib. Jud. c. x. v. 3.)

La finura en el modo de ejecución, cierta sequedad en el plegado, y alguna mezquindad en la representación del lugar de la escena, indican, que esta obra pertenece á la primera época de Rafael: si bien hay quién duda, quizá con algun fundamento, que el cuadro sea de este maestro.

Este cuadro debió de ser un postigo de algun tríptico, pues hay en él señales de haber tenido una cerradura.

Este cuadro forma parte de la galeria Imperial del Eremitorio.

Tiene de alto 1 metro 48 cent. y de ancho 89 cent.

asis-

a para
eos del
la Bi-
in un-
ubrióse
so san-
ortijas

legado,
escena,
si bien
o sea do

s hay en

torio.



Le Parnasse 7

207

MARIAGE DE S^T CATHERINE.

SPOSALIZIO DI SANTA CATERINA.

ESC.

El
cribio
egipc
miste
llevar
que s
El di
jóven
gener
trar
tuvo
Jesus
sino
dedo
He
mesa
jido
milia
de la
á la
está
desn
en el
la ho

CASAMIENTO DE SANTA CATALINA.

El hagiógrafo veneciano Pedro de Natali obispo de Jarolo que escribió en el siglo XIV, en su obra *Vite de Santi*, refiere, que la joven egipcia Catalina, antes de convertirse al cristianismo, tuvo una vision misteriosa que decidió de su porvenir. Apareciósele la santa Virgen llevando en brazos al niño Jesus. La Virgen suplicó á su divino hijo que se dignase admitir á la joven Catalina entre sus fieles servidoras. El divino niño desechó horrorizado esta proposicion toda vez que la joven era pagana ; siendo indispensable para admitirla el que se regenerase con el agua del bautismo. Al despertar procuró Catalina entrar en el gremio cristiano. Despues de haber recibido el bautismo, tuvo en sueños una segunda vision, en la que se le apareció el niño Jesus, quién la llamó á su lado, y la miró no como una servidora, sino como una fiel esposa. Al despertar Catalina se encontró en el dedo un anillo misterioso.

He aquí el asunto tratado por Francisco Mazzuoli, ó sea el Parmesano, en el cuadro de este número : asunto que quizá hubiera exigido mas carácter que gracia, y expresion mas bien mística que familiar. Tambien hubiera exigido el asunto que todos los elementos de la expresion en una de las figuras principales hubiesen estado mas á la vista, evitando el que la Virgen se hubiese presentado, como está aquí, menos que de perfil. De todos modos es inconveniente la desnudez absoluta del niño Jesus : se trata de admitir una doncella en el gremio cristiano, cuya creencia prescribe muy especialmente la honestidad y el recato.

CASAMIENTO DE SANTA CATALINA.

¿Por qué esa cabeza de San José, ha de estar situada tan fuera de la seriedad que el asunto requiere? Porque hasta ridículo parece ese asomar del santo, como por escotillon, supuesto que el marco del cuadro hace desaparecer toda idea de la situacion y de la actitud. Buena cabeza de estudio, pero lastimosamente arrinconada.

Sin embargo este cuadro es notable por lo delicado de la ejecucion, por la armonía del colorido, tan justa, que es dulce sin ser empalagosa, produciendo el mas bello efecto.

Este cuadro perteneció al príncipe Borghese. Compróle M. W. J. Otley: en el dia figura en Lóndres en el gabinete de M. Guillermo Morlau.

Grabóle Julio Bonasone: despues, en 1777, ocupó el buril de Camilo Tinti y últimamente el de J. S. Agard.

Tiene de alto 59 cent. y de ancho 67 cent.

da tan
ridículo
que el
y de la
conada.
educion,
mpala-

. W. J.
illermo

de Ca-



Cu
 se lle
 ba el
 Daleo
 éxito
 arroj
 le m
 esta
 siete
 cías
 la na
 y con
 lizo
 en ac
 He
 queo
 neces
 drem
 los r
 notab
 que
 tos,
 elem
 dad

 (817) 

ABDICACION DE GUSTAVO WASA.

Cuando Cristian II rey de Dinamarca se apoderó de Suecia en 1520, se llevó en rehenes á Gustavo Wasa, de familia ilustre, que gobernaba el país. Logró este fugarse, habiendo ido á ocultarse en las minas de Dalecarlia. Relacionado con los del país, sublevolos; y el buen éxito de sus primeros hechos aumentó sus tropas. Tomó á Stokolmo, arrojó del país á los extranjeros, y en 1523 fué elegido rey. Ocupó-le muy especialmente la felicidad y la gloria de Suecia, y elevó á esta nacion á notable altura entre las potencias europeas. Treinta y siete años despues, abrumado por el peso de la edad y de las dolencias, dejó la corona; para cuyo acto reunió á los representantes de la nacion, y en un sentido discurso, les habló de su próximo fin, y concluyó estendiendo sus manos para bendecir al pueblo; lo cual hizo tanta impresion en los circunstantes que estos prorumpieron en acentos de dolor.

Hersent ha sabido tratar este asunto con toda la propiedad arqueológica, con toda la expresion conviente, y con toda la ilusion necesaria, mostrando gran talento en la ejecucion. No nos detendremos en manifestar aquella propiedad porque son bien conocidos los usos de la época en que se verificó el hecho. La expresion es notable; habiendo verdad en los tipos, y verdad, al propio tiempo que suma variedad en las actitudes, en los ademanes y en los gestos, para revelar cada cual el sentimiento único que constituye el elemento principal de la accion. En la invencion hay espontaneidad: y la disposicion ha secundado tan perfectamente esta circuns-

ABDICACION DE GUSTAVO WASA.

tancia, que no parece sino que han sido obra de un mismo acto: el interés está concentrado sin esfuerzo ni estudio alguno en el personaje principal del cuadro por medio de la espresion de los accesorios; no habiendo quitado el menor átomo de importancia á aquel lo secundario del término en que está colocado. El colorido es mas bien que brillante, delicado; y sin ser el tono vigoroso, no deja de tener atractivo.

Este cuadro pertenece á la familia de Orleans.

Weber sacó de él una litografía, y Dupont le grabó posteriormente al buril.

Tiene de ancho 1 metro 84 cent.; y de alto 1 metro 50 cent.

o acto :
el per-
acceso-
aquel lo
es mas
deja de

sterior-

cent.



Gravé par

LE CARDINAL MAZARIN PRÉSENTE COLBERT A LOUIS XIV.

408.

IL CARDINAL MAZARINO PRESENTA COLBERT A LUIGI XIV.

ESC

L
tade
treg
rey
de l
L
Fra
cap
mu
pre
sali
Est
mo
sion
Col
qui
dic

un
El
con

(818)

COLBERT PRESENTADO Á LUIS XIV

POR MAZARINI.

La paz de los Pirineos ajustada entre Francia y España había quitado de las manos de esta nación el cetro de Europa y le había entregado á aquella. En virtud de esta paz, Maria Teresa, hermana del rey de España Felipe IV casó con el de Francia Luis XIV. En San Juan de Luz celebróse el casamiento ; y la corte regresó á Paris.

Debió ser indudable que las ventajas de semejante tratado para la Francia habían de valerle al ministro francés Mazarini al volver á la capital, felicitaciones sin cuento. Pero este ministro y cardenal no gozó mucho tiempo de su gloria, porque desde su llegada á Paris decayó precipitadamente su salud en términos , que se vió imposibilitado de salir de su habitacion ; no separándose por esto de los negocios del Estado. Allí se tenían los consejos, y allí no se desdeñó de ir el mismo rey. En una de las conferencias aprovechó el cardenal una ocasión favorable que se le ofreció para presentar al monarca el jóven Colbert (en quien él había vislumbrado grandes disposiciones, y á quien había instruido en la ciencia de gobernar) como persona indicada para suceder en el ministerio.

Tal es el asunto del cuadro de este número.

En esta composición la unidad de interés se halla establecida de un modo particular, y en ello ha manifestado el pintor buen talento. El elemento predominante en la expresión general del cuadro es el contraste: y con serlo, hay establecidas relaciones de expresión tan



COLBERT PRESENTADO Á LUIS XIV POR MAZARINI.

naturales entre los personajes que en esta escena figuran, que la unidad de interés no se siente por momentánea impresión, sino por ilación de ideas, tal como podría verificarse por medio de la expresión literaria. El cardenal presenta á su protegido, el rey se muestra complacido y satisfecho por hallar un consejero digno, Colbert oye sin humillación, pero modesta y respetuosamente sus propias alabanzas. Con estar situada la figura del cardenal en el punto mas visible del cuadro, con presentarse de modo que atrae desde luego hácia sí el interés, con todo su mirada guía la vista del espectador hácia la figura del rey, que con estar en un punto mas secundario y tener el rostro de perfil, se presenta con toda la nobleza, con toda la dignidad y autoridad convenientes, pues le caracterizan motivando la expresión del jóven que está del lado opuesto y es presentado por el cardenal: y principia de nuevo el círculo de relaciones de expresión. Al mismo tiempo los padecimientos y postración del cardenal están perfectamente revelados; y su ademan es el propio y adecuado para expresar el acto de la presentación.

No conocemos ninguna estampa de este cuadro.

Tiene de alto 3 metros 17 cent. y de ancho 2 metros 70 cent.

INI.

que la uni-
sino por ila-
la expresion
uestra com-
bert oye sin
s alabanzas.
s visible del
hácia sí el
hácia la figu-
ener el ros-
la dignidad
la expresion
el cardenal:
on. Al mis-
están per-
do para ex-

70 cent.



© 1850 BY J. H. BROWN, NEW YORK.

ES
de s
trell
y su
trac
mes
do á
2.
tos e
tiend
3.
serv
4.
debaj
5.
pues
Lu
la pro
En
tada t

APARICION DE LOS TRES ÁNGELES

Á ABRAHAM.

Dios había prometido al patriarca Abraham que tendría un hijo de su esposa Sara, y que su linaje sería tan numerosa como las estrellas; sin embargo Abraham iba á cumplir los 100 años de edad y su esposa los 90, y esta jamás había tenido sucesion. Una demostracion visible hizo Dios á dicho patriarca para asegurarle tal promesa. Refiérela el capítulo XVIII del Génesis del modo siguiente:

- «1. Y aparecióle el Señor en el valle de Mambre estando sentado á la puerta de su tienda en el mayor calor del día.
 2. Y habiendo alzado los ojos, se le aparecieron tres varones puestos en pié junto á él: y cuando los vió, corrió desde la puerta de la tienda á recibirlos, é inclinóse á tierra.
 3. Y dijo: Señor, si he hallado gracia en tus ojos, no pases de tu siervo.
 4. Mas traeré un poco de agua, y lavad vuestros piés, y reposad debajo del árbol.
 5. Y pondré un bocado de pan, y fortaleced vuestro corazon, despues pasaréis adelante: etc. etc.»
- Luego que hubieron comido fué cuando uno de los ángeles reiteró la promesa hecha por Dios.

En el cuadro de este número no está por consiguiente representada una accion completa, sino una escena, digámoslo así, de esta

APARICION DE LOS TRES ANGELES A ABRAHAM.

accion, una de las situaciones en que se hallaron los personajes que figuraron en ella; y bajo este punto de vista Murillo ha representado perfectamente tal situacion. Ténganse presentes las palabras del versículo 4^o que dejamos transcrito, y se verá esta propiedad. Prescindimos pues aqui de la cuestion relativa á si la pintura en todo el hecho de su independecia está llamada á representar simplemente situaciones, ó si debe estenderse á mas grande tarca, esto es, á la representacion de acciones completas en si: en una palabra, si un cuadro debe ser una simple ilustracion de la espresion literaria, ó si debe ser un poema.

No nos atrevemos á decir si en la caracterizacion del asunto hay aqui la misma propiedad que en la espresion de los sentimientos. Sin llamar la atencion sobre la naturaleza de lugar de la escena, remitimos al lector al contexto del versículo 4 que queda transcrito.

No es menos digna de mencionarse la del colorido de los ángeles, cuyas figuras están pintadas de un modo vaporoso, como para indicar su origen celestial; lo que forma buen contraste con el colorido del patriarca.

Este cuadro forma parte de la coleccion del Mariscal de Francia, Soult, Duque de Dalmacia.

Tiene de ancho 2 metros 20 cent. y de alto 2 metros 8 cent.

ajes que
esentado
del ver-
Prescin-
odo el lle.
mente si-
o es, á la
ra, si un
leraria, ó

sunto hay
entos. Sin
a, remiti-
rito.
s ángeles,
para indi-
el colorido

Francia,

cent.



Nestler.

FEMME JOUANT DU LUTH.

DOZZIA CHE SUONA IL LIUTO.

ESC.

¿ Es
 espres
 embar
 respec
 Gaspar
 caract
 exigió
 signifi
 explica
 fuera
 decir.
 gesto
 en la
 tido q
 todo e
 la rep
 gesto
 nos ofi
 hemos
 jo: pe
 person
 rulo:
 del art
 congru

LA TOCADORA DE LAUD.



¿ Esta figura es un retrato ? ¿ Es el sentimiento de amor el que espresan los sonidos de su laud ? Hé aquí lo que no sabemos : y sin embargo todo indica que se acertará estando por la afirmativa tanto respecto de la primera como de la segunda conjetura. Con efecto Gaspar Netscher acostumbró á presentar sus retratos no en simple carácter sino en situacion determinada ; y tal pudo esta ser, que exigió los accesorios que en este cuadro se ven , no dejando de ser significativos por demas : y no es cosa de que nos estendamos en explicar el sentido de estos accesorios , porque en este punto si que fuera fácil hacer decir al autor lo que no dijo ni tuvo intencion de decir. Por otra parte , por algo está representada esta mujer con gesto de dulce melancolía , y por algo mira á ese grupo que hay en la fuente ; ¡ el amor cabalgando en un leon ! ¡ ahí es nada el sentido que tiene este grupo ! sentido que por estar tan al alcance de todo el mundo nos creemos dispensados de descifrarle. En cuanto á la representacion de la jóven que ofrece un canastillo de frutas con gesto de graciosa quanto obligatoria benevolencia , debemos ser menos officiosos , porque toda suposicion podria ser muy gratuita : y ya hemos indicado, que no queremos hacer decir al autor lo que no dijo : pero permítase creer que no sin motivo debió este introducir tal personaje en la escena, á menos de querer pasar plaza de artista gárrulo : que no es la garrulidad esclusivo vicio de la forma literaria del arte , pues no faltan pintores que hinchen sus cuadros de incongruencias , que las mas de las veces no tienen otro mérito que

LA TOCADORA DE LAUD.

el de ciertas frases cadenciosas y hasta, si se quiere, notables que el poeta por humorismo, ó por prurito de alargar, introduce en sus composiciones.

Este cuadro tiene un colorido de buen efecto, presentando, sobre todo en el vestido de raso que lleva la figura principal, aquella inteligencia especial que los pintores de la baja Alemania manifestaron siempre en la buena disposicion y acertado uso de tintas en los reflejos. La vegetacion está tambien pintada con verdad suma. Apesar de todo no puede decirse que este cuadro tenga un colorido vigoroso.

La firma del pintor está puesta en las piedras de la fuente, en estos términos: G. NETSCHER, 1668.

El cuadro tiene de alto 56 centímetros; y de ancho 47.

ables que
ce en sus

do, sobre
quella in-
nifestaron
n los re-
a. Apesar
vigoroso.
mente, en



Roulet.

ST LOUIS RENDANT LA JUSTICE.

382.

SAN LUIGI CHE AMMINISTRA LA GIUSTIZIA.

 (821) 

SAN LUIS ADMINISTRANDO JUSTICIA.

Este cuadro no es la representación de un hecho histórico determinado, sino la exposición de una costumbre del rey de Francia Luis IX el Santo, consignada por el señor de Joinville, consejero y amigo de aquel monarca. Dice este cronista en su Historia de San Luis, que en verano iba el rey al bosque de Vicennes, en donde los hacía sentar á todos á su rededor; y oía á cuantos querian exponer sus querellas; y sin ceremonia de ninguna clase daba á cada uno lo que era de justicia.

Dicha costumbre tiene grandes condiciones para desarrollar una accion en el sentido de lo ideal, porque no presenta circunstancia alguna que ligue al artista á determinado modo de invencion: pero falta saber si la forma plástica del arte debió ser la designada para hacer este desarrollo.

La pintura puede hacerse cargo de una accion desarrollada ya en la esfera de lo real ó en la de lo posible; y presentar todos estos momentos, mas ó menos condensados, en uno principal que dé idea entera y completa de todas las circunstancias características de tal accion. Cuando no toma por asunto ninguna accion desarrollada en la esfera de los hechos ha de ceñirse á la simple exposicion de caracteres y de la expresion visible. Hé aquí por que en el cuadro de este número no vemos mas que á un rey, á una reina, á su familia, á unos cortesanos, á un señor de vasallos, á un plebeyo: al rey ordenando, al señor jurando, al plebeyo humillándose, á los circunstantes admirándose unos, mostrándose otros mas ó menos



SAN LUIS ADMINISTRANDO JUSTICIA.

penetrados de lo que pasa.....? Pero qué pasa? La pintura no puede decirlo: esa debiera haber sido obra de la forma literaria del arte.

Sin embargo este cuadro figura en el palacio de Louvre y sala donde se reúne el Consejo de Estado, único tribunal que el rey en persona presidía. Esta localidad es con efecto un dato, si no para caracterizar una acción determinada, para recordar al menos la costumbre consignada por el cronista *Sire de Joinville*. Véase cuanto contribuye la conveniencia de localidad á la inteligibilidad de la representación pictórica.

De este cuadro no conocemos ningún grabado.

Tiene de alto 3 metros 17 cent.; y de ancho 2 metros 78 cent.

ara no puede
ria del arte.
ouvre y sala
ue el rey en
, si no para
enos la cos-
Véase cuanto
ad de la re-

ros 78 cent.

ALLAN MAC-AULAY.

Un monólogo, un aria, y un cuadro como el de este número, parecen un mismo género tratado bajo distinta forma. Pero el monólogo presenta el desarrollo de sentimientos individuales, el aria la simple expansion de estos sentimientos, así como un cuadro como el de este número debe ofrecer el tipo real y visible de la individualidad en estado de excitacion. El simple desarrollo de sentimientos y la simple expansion del alma excitada por ellos tienen cierta vaguedad supuesto que el sentimiento es una de las regiones mas oscuras del alma, estándole sujeta á la mayor ó menor delicadeza de la fibra de cada cual; pero cuando los movimientos del alma han de aparecer en la superficie del cuerpo y este cuerpo ha de tener una individualidad determinada, la representacion ha de ser exacta, toda suposicion es imposible, el tipo está allí, fijo; y aunque el espectador haya formado de la individualidad otra idea, ha de poder decir: *sin embargo ha de ser este*.

El pintor H. Vernet al representar en el cuadro de este número el protagonista de la novela de Walter Scott, *El oficial aventurero*, ha fijado un tipo, ó si se nos permite usar de otra expresion, ha hecho el retrato de ese personaje cuya alma creó, digámoslo así, Walter Scott; y le ha hecho no en simple carácter sino en determinada situacion. Esta situacion es la mas notable de la novela citada; y por lo mismo, en la eleccion ha manifestado el pintor mucho acierto. Allan-Mac-Aulay acaba de cumplir el encargo de vengar á su tio; encargo que le hizo su madre al morir. Para su cumplimiento ha

corrido dia y noche por los bosques en busca del gefe de la horda de foragidos llamada *los hijos de la niebla*, que con el asesinato de hermano de su madre habian causado la enagenacion mental de esta infeliz mujer: ; cuanto no debió ser la satisfaccion de este hijo, que por otra parte habia sido el único consuelo de la madre! , que especial expresion no debió tener la figura de este montañés de Escocia (cuyo carácter feroz describe con tanta viveza el poeta Scott) al regresar de su dificil y peligrosa expedicion, llevando la cabeza del gefe de la horda, mas feroz todavía!

Este cuadro vió por primera vez la luz pública en la exposicion francesa de 1824.

Creemos que existe todavía en Paris.

Tiene de alto 67 cent. y de ancho 48.

gefe de la hord,
el asesinato de
n mental de esta
de este hijo, que
madre! ¡ que es-
tañés de Esco-
poeta Scott) al
do la cabeza del
en la exposició



Fr. Bartholomew.

ST MARC.

SAN MARCO.

ESC. 17

No e
tancia e
hemos
imperio
abando
un ejer
Al p
Santo E
achaca
quino.
para la
tamaña
que ha
bre, p
lejania
notoni
roja, c
fuera a
del ges
cuanto
tes bie
otra pa
en esta
tes las

SAN MARCOS.

No es la inteligibilidad de un cuadro ó pintura la única circunstancia que solicita conveniencia de localidad, como varias veces hemos indicado, porque el modo de ejecucion es otro elemento, que imperiosamente exigido por tal conveniencia, no permite verse abandonado de ella para perder mucha parte de efecto. Tenemos un ejemplo en el cuadro de este número.

Al pintor Fray Bartolome della Porta, religioso de la órden de Santo Domingo en el convento de San Marcos de Florencia, se le achacaba el defecto de ser en su estilo un tanto raquítico y mezquino. Encargado de pintar la figura del Santo titular del convento para la fachada de la Iglesia, desplegó su talento para desmentir tamaña acusacion. Sobre dar al Santo la expresion que convenia al que habia escrito los hechos de Jesucristo considerado como hombre, pintó la figura con toda la grandeza de manera que requeria la lejanía y altura del punto de vista; de modo que apesar de la monotonía del colorido, en el cual domina muy especialmente la tinta roja, el efecto es imponente; no por las dimensiones, porque esa fuera apreciacion demasiado material, sino por la dulce severidad del gesto y la holgura del ropage, el cual tiene un espontáneo cuanto natural echado, sin quedar por ello perjudicada en nada, antes bien auxiliándola en gran manera, la vitalidad de la actitud. Por otra parte esa monotonía de colorido, la tinta rojiza que domina, en esta pintura, no debe considerarse como defecto sin apreciar antes las circunstancias de la luz que debió tener.

Pintado pues el cuadro que nos ocupa para ser contemplado desde lejos y en la fachada de un edificio, la mayor parte del efecto que el pintor debió de concebir, tanto respecto del dibujo como del colorido, desaparece fuera de la localidad para la cual fué pintado; solicitando la conveniencia de localidad, de tal modo, que no puede uno ver con indiferencia que este cuadro figure en una galería. Esto no es decir que queramos ver espuesto el cuadro á las contingencias del puesto que le estuvo señalado: no hacemos mas que encarecer la importancia que tiene en pintura la *conveniencia de localidad*.

Este cuadro fué llevado á Paris por el ejército francés, durante las guerras de Napoleon I. Allí estuvo hasta 1815.

Fue grabado por P. G. Langlois para la publicacion de la *Galeria de Florencia*.

Tiene de alto 3 metros 34 cent.; y de ancho 2 metros 20 cent.

emplado des-
de del efecto
o como del
né pintado ;
e no puede
aloría. Esto
ntingencias
e encarecer
localidad.
Es, durante

de la Gale-

s 20 cent.



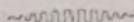
Sebastian Bova.

508.

DÉMOCRITE ET PROTAGORAS.

DEMOCRITO E PROTAGORA.

DEMÓCRITO Y PROTÁGORAS.



Demócrito fue un filósofo griego del siglo v antes de J.-C. natural de Abdera ciudad de Tracia. Fue hombre de gran capacidad y muy original en sus ideas. Su moral fundada en la tranquilidad de ánimo se alió perfectamente con la jovialidad de su carácter: de aquí el que su filosofía contrastase con la de Heraclito, de carácter tétrico, tipo de los pesimistas. Celoso observador de la naturaleza, descubrió en el campesino Protágoras un talento poco común. Protágoras era un leñador compatriota de Demócrito. Cuenta Aulo Gelio, escritor latino del siglo II de J.-C., que cierto día dirigióse el leñador á la ciudad de Abdera llevando un haz de leña pendiente de una sola cuerda. Encontróle el filósofo, quien admirado de que la carga, aunque tan pesada, estuviese equilibrada de tal manera que podía llevarse con tanta facilidad, preguntóle que donde había aprendido á disponer aquel peso en semejante equilibrio. Contestó Protágoras que él solo había hallado aquel medio de aligerar la carga; y para probarlo, desató el haz de leña y volvió á atarle del mismo modo que estaba. Estrañando Demócrito encontrar en aquel hombre sin instrucción de ninguna clase tanta inteligencia, propúsole si quería ser contado en el número de sus discípulos. Aceptó Protágoras; pero la instrucción no hizo más que convertirle en un orgulloso sofista.

Acúsase á Salvator Rosa de no haber caracterizado debidamente el asunto, puesto que no da razón de la dificultad vencida por Protágoras y admirada por Demócrito; habiendo debido dar mayor es-

DEMÓCRITO Y PROTÁGORAS.

tension á los trozos de leña , y hacer que aquel leñador solo hubiese echado una atadura en el centro del haz. Aunque puede admitirse de buen grado esta observacion , pero no con tantos detalles ; bastando el último , pues por lo demas , hay en el filósofo la expresion conveniente de su penetracion y de su jovialidad características , y en Protágoras la suficiente para dejar ver , cuando menos , la sorpresa que le causa la proposicion que se le hace.

En el dibujo quizá no se halle aquella corrección que fuera de desear ; pero en cambio la composicion está dispuesta con variedad de expresion , de tipos y de lineamientos , sin menoscabo de la unidad ; y el colorido tiene , entonacion vigorosa , y efecto marcado en el juego de luz y sombras.

Este cuadro figuró en la Galería del Heremitorio.

Tiene de alto 1 metro 28 cent. ; y de ancho 80.

solo hu-
uede ad-
detalles;
la espre-
erísticas,
s, la sor-

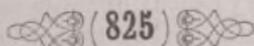
era de de-
riedad de
la uni-
arcado en



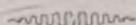
Marigny.

MOISE.

mosè.



MOISÉS.



En el palacio del Louvre y en una de las salas del Consejo de Estado, colateral del cuadro que representa á Numa (cuya lámina hemos publicado ya), se ve el que copiamos en la de este número.

No entraremos en examinar la oportunidad ó conveniencia de colocar estos dos cuadros como colaterales, porque quizá no hallaríamos completa paridad entre los personajes que en ellos estan representados, si hemos de dar á las creencias religiosas todo lo que á la religion corresponde. Séanos permitido sin embargo decir, que si la orgullosa filosofía ha podido considerar a Moisés simplemente como político, la Biblia nos le presenta como el instrumento de Dios para constituir el pueblo elegido. Bajo este punto de vista no puede haber paridad entre Numa y Moisés. Véase en el artículo correspondiente al cuadro que representa á Numa, de que modo se inspiró este gefe romano para dictar sus instituciones, y considerese que el legislador romano no tuvo otro sucesor que Ovidio, y Moisés tuvo á JESUCRISTO.

Prescindiendo de esta cuestion, la figura de Moisés bajando del monte Sinai con las tablas de la ley escritas con el dedo de Dios, está presentado en el cuadro de este número con toda la dignidad y nobleza que requiere la mision que desempeñó; de modo que el pintor ha sido fiel al texto de la Biblia que dice:

« Y descendiendo Moisés del monte Sinai, llevaba las dos tablas del testimonio, y no sabia que su cara estaba radiante por la compañía de la plática con el Señor. » (*Exod. c. XXXIV, v. 29.*)

MOISÉS.

La invencion de este cuadro es lo mas excelente de la obra , sin que queramos con esto rebajar en lo mas mínimo el mérito que en la disposicion , dibujo y colorido ha podido contraer. Debemos llamar la atencion acerca de una circunstancia especial de esta invencion : sin ser exclusivamente en carácter tiene todas las condiciones necesarias de la forma del arte que con mas ventaja puede presentar el caracter individual, por ser su elemento constitutivo ; de modo que la Escultura puede apoderarse perfectamente de esta representacion y traducirla á su lenguaje ; y cuenta , que con igual mérito de ejecucion será muy facil que la traduccion aventaje al original.

Este cuadro está firmado y fechado en estos términos: *M. Marigny: 1827.*

No sabemos que haya ocupado ningun buril.

Tiene de alto 3 metros 65 cent.; y de ancho 2 metros 84 cent.

a, sin
que en
los lla-
nven-
ciones
esentar
do que
tacion
de eje-

. Ma-

4 cent.



Thomas.

420

MOLÉ AUX BARRICADES.

MOLÉ INSULTATO DAL POPOLO.

ESC.

M
vil
164
Pa
zar
tria
Al
to
sue
ció,
de
en
Blan
opos
bispe
to,
llas
fué
seria
los
bian
de
ame
el n

MATEO MOLE INSULTADO POR EL PUEBLO.

Mateo Mole fué uno de los hombres que figuraron en la guerra civil llamada de *la Honda (la fronde)* encendida en Francia en 1648.

Para sostener las guerras con España y Alemania, el cardenal Mazarini ministro de Estado durante la regencia de la reina Ana de Austria por la menor edad de Luis XIV, tuvo que hacer grandes gastos. Al presentar el superintendente de rentas al Parlamento cierto edicto sobre impuestos, encontró grande oposicion. Mazarini estaba resuelto á ceder, cuando la noticia de la victoria de Lens le enorgulleció, haciéndole mudar de opinion. Con pretexto de enviar á la Iglesia de Nuestra Señora las banderas cogidas al enemigo, introdujo tropas en Paris y arrestó á dos miembros del parlamento, el presidente Blanc-Menil y el consejero Broussel que se habia distinguido en la oposicion. Amotinóse el pueblo instigados por el coadyutor del arzobispo de París Juan Pablo de Gondi, tio de Broussel. El Parlamento, llevando á su cabeza al presidente Mateo Molé fué con las granañas rojas á palacio á fin de solicitar la libertad de los presos; pero fué en vano, habiendo determinado deliberar acerca del partido que seria conveniente tomar en semejante caso. Al regresar de palacio los magistrados fueron detenidos en una de las barricadas que se habian levantado, por una gran turba de amotinados. Uno de los gefes de estos, asió del brazo al presidente, y apuntándole una pistola le amenazó con la muerte si no hacia poner en libertad á Broussel. Pero el magistrado, sin inmutarse, y sin tratar de desviar el tiro, dijo con

gran tranquilidad :—«Después que me habéis muerto, no necesitaré mas que seis piés de terreno.»—

No puede negarse que hay en este cuadro expresion propia y suficiente para acreditar á un pintor. Al par que esta propiedad, es notable la fidelidad con que se ha ceñido el artista á la narracion histórica, habiendo observado con escrupulosidad las conveniencias arqueológicas. Sin embargo en la composicion hay demasiada variedad de lineamientos, pecando casi en barroquismo. El asunto exijia, es verdad, gran movimiento; pero mas unidad en dichos medios materiales de la representacion, no hubieran perjudicado esta unidad.

Este cuadro figura en el palacio del Louvre y salon del Consejo de Estado. Tiene por colateral el que representa el arresto de los miembros del Parlamento.

No conocemos de él ningun grabado.

Tiene de alto 3 metros 16 cent. y de ancho 2 metros 78 cent.

no necesitar

propia y suficiencia, es notación histórica, es variedad de líneas, es verdad, materiales de

el Consejo de los miembros

78 cent.



San Sebast.

S^T SÉBASTIEN.

SAN SEBASTIANO.

E

pro
tom
al s
co e
por
dari

B
te q
veni
jido,
pres
adm
de la
que
da
este
sin q
del r
á est
terre
sentir
como
tural

ESC. FLAMENCA. ~~~~~ VAN DYCK. ~~~~~ SAN PETERSBURGO.

(827)

SAN SEBASTIAN.

Este cuadro pertenece mas bien al género místico que al género propiamente histórico, en el sentido de representacion de un hecho tomado de la Historia. No es con efecto Santa Irene la que socorre al santo mártir como se lee en la vida de este; no es el socorro físico el que recibe aquí san Sebastian despues de haber sido asaeteado por orden del emperador, sino el auxilio del cielo, para consolarle y darle el debido galardón por su firmeza de ánimo en el martirio.

Bajo este punto de vista la expresion del ángel que cuidadosamente quita del cuerpo del Santo la saeta que tiene clavada, es inconveniente. Ministro del Altísimo para dar el condigno premio al escogido, de satisfaccion hubo de ser el sentimiento que debió verse expresado, mas bien que el de tristeza; por que las lágrimas solo pueden admitirse en un ser humano á quien la compasion, el afecto, el dolor de la pérdida puede arrancárselas; pero nunca en un ser celestial que canta himnos de gloria cada vez que puede conducir á la morada de los justos una alma privilegiada. De manera que en el cuadro de este número la idea de lo celestial está oscurecida por la de lo terreno: sin que deba decirse que sea una escena histórica. La misma holgura del ropaje del ángel y este modo de arrebujarle materializan demasiado á este ser, porque le presentan demasiado ocupado en una necesidad terrena: y hasta parece que atiende á un sentimiento de honestidad: sentimiento, que por bueno que sea, no debe aparecer en un ángel como ocupando su atencion, sino como natural é inherente á su naturaleza.

SAN SEBASTIAN.

Por lo demás este cuadro tiene un dibujo bastante correcto, si bien los tipos no pasan de ser un tanto vulgares; habiendo algun alarde de anatomía que sienta mal en los personajes que están aqui representados. El colorido es brillante y tiene la verdad que caracteriza el estilo del pintor. La armadura que está al lado del santo, es atributo que no deja de caracterizar su individualidad ya que fué oficial de la guardia pretoriana del emperador Diocleciano.

El cuadro está pintado en tabla.

Figura en la galeria del Eremitorio de la ciudad indicada en la cabecera de este artículo.

Tiene de alto 1 metro 47 cent.; y de ancho 1 metro 11 cent.

correcto, si
ndo algun
están aqui
que carac
del santo,
a que fué

a en la ca-

1 cent.



No
 las raz
 dos em
 culo d
 del as
 tor ó
 una p
 Tanto
 nomb
 este n
 tán co
 explíc
 articu
 cione
 una
 fue
 do tr
 y pr
 E
 sino
 je v
 hora
 y se
 arte

UN SESTEADERO.

No nos ha sido posible adoptar el título que lleva la lámina, por las razones que algunas veces, con motivo de otros cuadros publicados en este museo, hemos indicado. Siempre nos ha parecido ridículo dar á una obra de pintura ó escultura un nombre explicativo del asunto, porque con ello ó se da á entender que por parte del pintor ó escultor ha habido sobrada torpeza en la representación, ó es una perogrullada de mal efecto que podrá achacarse al cataloguista. Tanto valdria escribir al pié del retrato de una persona conocida el nombre de esta persona. ¿Quién pondrá en duda que el cuadro de este número es un *paisaje*, y que en él hay *animales*, los cuales están *cerca de unas ruinas*? Pues si no puede ponerse en duda, á que explicarlo? Los títulos de las pinturas y de las esculturas, así como los artículos que sobre ellos se escriban deberán ser mas bien ilustraciones que esplicaciones. Todo lo que el arte halla expresado en una de las formas que reviste, no deberá explicarse por otra; y si fuese necesario hacerlo, será prueba de que el asunto no se ha sabido tratar, ó que no se ha tratado en la forma artística conveniente y propia.

Este paisaje no es la representación de una localidad determinada, sino la de una situación del espectáculo de la naturaleza. En lenguaje vulgar se diria que es un paisaje *ideal* ó *de capricho*, pero ya es hora de que la confusión desaparezca de la nomenclatura artística; y sabido es que ni el capricho puede admitirse en la jurisdicción del arte por su carácter irrazonado, ni la palabra *ideal* se ha de usar

UN SESTEADERO.

como contrapuesto á *tomado de la naturaleza*; porque sería suponer una oposición que no existe. Todo artista debe *idealizar*, esto es, trabajar según *una idea* sobre el natural; en cuyo caso *idealizar* valdrá tanto como *purificar* es decir, prescindir de todo lo que esta naturaleza diere, que sea perjudicial, inconveniente ó indiferente á la idea concebida.

El cuadro de este número se distingue por la brillantez del colorido, por la dulzura del claroscuro, por la delicadeza de la ejecución. De todos modos tienen mucho mayor mérito los animales, que la figura de la pastora, cuyo dibujo es bastante incorrecto.

La lámina de este número está grabada en sentido inverso del original.

Este lleva en la parte anterior la firma en estos términos:

BERGHEM.

Tiene de ancho 36 cent. y de alto 28.

ppo-
esto
ali-
que
ren-

olo-
ion.
e la

del



Lobran.

S.ª MADELEINE.

SANTA MADALINA.

ESC.

La
Franci
cual, a
arraba
bre de
que en
en el r

En
dicho
dichos
conven

No r
tá repr
posicio
situació
to de M
sus por
sa y di
arte ha
no adu
leva de

De
Maria M
de Gali

(829)

SANTA MAGDALENA.

La señora de Montespan había sustituido en el corazón del rey de Francia Luis XIV á Luisa de La Baume duquesa de Lavallière, la cual, abandonada, se retiró al convento de religiosas Carmelitas del arrabal Saint-Jacques en París, en el cual tomó el hábito con el nombre de Sor Luisa de la Misericordia. Esta desgraciada Señora fué la que encargó á Lebrun el cuadro de este número para que figurase en el mencionado convento.

En los artículos correspondientes á las láminas 317 y 654 queda dicho cuanto á la vida y hechos de Maria Magdalena se refiere; á dichos artículos pues nos referimos; y lo que al presente pueda convenir, queremos tenerlo aqui por reproducido.

No mencionan las historias de la santa penitente el hecho que está representada en el cuadro de este número; sino que por una suposición, por cierto bien admisible, el arte plástico ha inventado una situación tal como la que aqui se vé, indicativa del arrepentimiento de Maria Magdalena, que le inspiró el desprecio del mundo, de sus pompas y vanidades, despues de haber vivido una vida licenciosa y disipada. Bajo este punto de vista puede muy bien decirse que el arte ha inventado con derecho semejante situación, porque no solo no adultera el carácter de este personaje histórico, antes bien le releva de punto y le presenta mas determinado.

De los artículos anteriores que hemos citado, se desprende que Maria Magdalena fué contemporánea de Jesucristo; y que fué natural de Galilea y vivió allí. Desde luego se echa de ver, si no en el con-

SANTA MAGDALENA.

junto, en algunos detalles de esta pintura, que no se dá completa razón de la época ni del país de la santa. Este defecto quizá le excusa el origen del cuadro: pues por lo que hemos dicho al principio de este artículo, sabemos las circunstancias de la persona que le encargó: y ahora debemos añadir, que la señora de Lavallière, mientras gozó el favor del rey tuvo la idea de hacerse retratar bajo la apariencia de la Magdalena; y que el monarca no lo permitió: nada de extraño pudo tener el que luego que se retiró del mundo realizase tal idea, aunque tal vez no por igual sentimiento: que si en la época de sus triunfos pudo sugerírsela el temor y el deseo de poner á prueba el cariño del rey, en la de la desgracia pudo ser hija tan solo de su conciencia. Sin embargo ciertas analogías entre la situación de la santa y la de la señora de Lavallière pudo hacer ver en este cuadro el retrato de esta última; pero no hay mas que cotejar los que de ella se conservan con la fisonomía de la santa, y se verá que no pasa de ser una suposición muy gratuita.

Este cuadro ha sido grabado por Edelinck, con mérito nada común.

Tiene de alto 3 metros 5 cent. y de ancho 2 metros 45 cent.

lá completa ra-
quizá le escusa
el principio de
que le encar-
ère, mientras
bajo la apa-
tió: nada de
realizase tal
la época de
mer á prueba
n solo de su
uacion de la
este cuadro
los que de
que no pasa

o nada co-

5 cent.

ARRESTO DE LOS MIEMBROS DEL PARLAMENTO DE PARIS.

Durante las guerras civiles que hubo en Francia á fines del siglo XVI so pretexto de la religion, el Parlamento de Paris sufrió por parte del pueblo amotinado una coaccion que puso á prueba el carácter de este cuerpo superior del Estado. El rey Enrique III se habia declarado contra los calvinistas, pero se habia visto precisado á concederles la paz. Revelados á su vez los católicos con el duque de Guisa al frente (que creyó con ello haber hallado un medio de apoderarse de la corona) pasaron á Paris, y el rey se vió obligado á huir. Enrique III no pudiendo vencer en buena lid al duque de Guisa, quiso deshacerse de él mandando asesinarle. La asamblea de los *Diez y seis* viéndose sin jefe, declaró, que los franceses se hallaban relevados del juramento de fidelidad prestado al rey Enrique III. Pretendieron los sublevados que la magistratura se declarase tambien contra el rey; pero el respetable Parlamento buscó todos los medios imaginables de conciliacion. Viendo los Diez y seis que no podian vencer con razones la firmeza del Parlamento trataron de humillar á este cuerpo. A este efecto en la mañana del 16 de enero de 1589, hallándose este reunido, amotinóse el pueblo, y mucha gente armada penetró en la sala de sesiones capitaneada por Bussi-le-Clerc uno de los *Diez y seis*. Este intimó á la asamblea que las personas que iba á nombrar debian seguirle á la Casa Consistorial en donde los llamaba el pueblo. Nombró en primer lugar á Aquiles Harlay primer presidente, en se-

ARRESTO DE LOS MIEMBROS DEL PARLAMENTO DE PARIS.

guida á Jacobo de Thou su cuñado; é iba á continuar, cuando fué interrumpido por este, diciendo:—Es inútil continuar, no hay aquí nadie que no esté pronto á seguir á su jefe. Todos los magistrados entónces se levantaron á un tiempo, y siguieron al osado Bussi.

No cabe duda en que respecto de la expresion individual hay en el cuadro de este número rasgos de no comun mérito. Déjase adivinar perfectamente en cada personaje el sentimiento de que se halla poseido; habiendo suma diversidad no solo entre los miembros del Parlamento y los amotinados, sino que aun entre los primeros, déjase ver en unos mayor firmeza de ánimo y mayor resolucion que en otros. Hay por consiguiente contrastes bien concebidos, asi como expresion propia y conveniente para dejar bien caracterizada la situacion individual. Pero respecto de la invencion puede decirse, que no se da aquí idea completa del asunto. Debe tenerse en cuenta, que el Parlamento *estaba reunido*, y que *Bussi llamó primero al presidente* y en segundo lugar á de Thou, y que *este resolvió desde luego la cuestion*. Aquí solo aparece á Bussi intimando, á de Thou interrumpiéndole; y la idea principal de la situacion, esto es, la de que *allí todos estaban dispuestos á seguir á su jefe*, queda sin expresar.

Este cuadro figura en el palacio de Louvre y salon del Consejo de Estado.

En la parte inferior está la firma del pintor en estos términos: *Thomas 1824.*

Tiene de alto 3 metros 16 cent. y de ancho 2 metros 66 cent.

PARIS.

cuando fué
o hay aqui
magistrados

Bussi.

ual hay en
jase adivi-
ne se halla
mbros del
ros, déjase
e en otros.

expresion
cion indi-

no se da
e el Par-

residente

luego la

nterrum-

que *alli*

esar.

Consejo

os: *Tho-*

cent.

*Luigi Rossi*

188.

BACCHUS.

BACCO.

ESC. IT

el...
 al...
 el...
 el...
 y...
 la...
 l...

Séalo
 ria la ma
 En este n
 griegos r
 cho men
 quillo, af
 haber asa
 de su con
 el pintor
 rona de
 atributos
 cion, no ó

Esto di
 tion bajo
 dad mitol
 puede ser
 la materia
 alegórica.
 ni Marte,
 una idea r
 uaje de ac
 personifica
 la Paz, to
 ras abstra

SÉ


 (831)
 

BACO.

Séalo en buena hora; pero tenemos por cierto que no le conocería la madre que le concibió ni el muslo de Júpiter que le dió á luz. En este muchacho no hay ninguno de los rasgos con los cuales los griegos representaron á Baco: ni este muchacho es un héroe ni mucho menos una divinidad: no es mas que un ladino y travieso chiquillo, aficionado como el que mas al zumo de la vid, que debe de haber asaltado alguna despensa, y va á gozar á salva mano del fruto de su conquista, que por cierto no es la de la India. Verdad es que el pintor ha colocado en la cabeza del diestro conquistador una corona de pámpanos y uvas, (á la verdad nada mezquina). Pero ¿los atributos bastan para caracterizar una individualidad? la configuracion, no debe entrar por mucho en la caracterizacion?

Esto diriamos á fuer de celosos arqueólogos. Pero mirando la cuestion bajo otro punto de vista, quizá pueda uno pasarse de la fidelidad mitológica. En nuestra época la mitología griega y romana no puede servirnos mas que como un caudal inmenso de formas para la materializacion de ciertas ideas que solo admiten una expresion alegórica. Para nosotros ni Neptuno, ni Apolo, ni Minerva, ni Venus, ni Marte, ni todo un Olimpo de dioses de este jaez, podrá inspirarnos una idea mística, ni hacernos doblar la rodilla para tributarles homenaje de adoracion: pero en esas individualidades veremos siempre personificados los Elementos, la Ilustracion, la Hermosura, la Guerra, la Paz, todas estas ideas que solo concibe nuestra mente como puras abstracciones. Tambien podrá suceder que Neptuno, Apolo, Mi-

nerva, Venus, Marte, etc., etc., no salgan de las manos de los artistas de ahora con el tipo de la divinidad de los antiguos; pero los hombres de nuestras edades sabrán hallar con facilidad el sentido de la alegoría; en el supuesto siempre de que el artista habrá sabido dar á la figura, si no el carácter de la divinidad antigua, el propio y conveniente para caracterizar la individualidad. Torpe artista será el que dé á Minerva las formas y la espresion de Venus, aunque ni á una ni á otra las represente con el tipo griego.

Hágase aplicacion de estos principios al cuadro de este número, y no se podrá menos de decir, que este es un *Baco* acompañado de un *Fauno*; y que ambos niños en su tipo y expresion están perfectamente caracterizados, alegorizando la aurora de la vida física y de los goces materiales.

El colorido de este cuadro tiene suma frescura; el pincel ha corrido jugoso y franco, y su efecto es admirable.

Este cuadro ha sido grabado por Beisson.

Tiene de alto 90 cent. y de ancho 72.

s de los
pero los
sentido
á sabido
propio y
será el
ue ni á

úmero,
iado de
perfec-
ca y de

na cor-



Julio Ferrer.

S^{TE} CÉCILE.

SANTA CECILIA.

ESC. ITAL

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

Este cues

truida en el

habitada por

misma. Exi

el sitio en d

escritores c

baño calien

las llamas.

te y cuatro

le cortase

dar aquí lo

minas 122

de la vida c

glo iv de J.

Con estos

mero, si bi

Cecilia, sin

tico, ó simp

gollacion, p

lamente los

lugar mism

de la indivi

suplido por

la iglesia en

SER

(832)

SANTA CECILIA.

Este cuadro fué pintado para la iglesia que existe en Roma construida en el terreno en que se cree estuvo edificada la casa que fué habitada por la santa; cuya iglesia está dedicada á la memoria de la misma. Existe todavía el sótano en donde hubo unos baños, que es el sitio en donde se asegura que sufrió Cecilia el martirio. Segun los escritores eclesiásticos, consistió este en sumergir á la santa en un baño caliente para que perdiese la vida sofocada por los vapores de las llamas: y por no haber recibido lesion alguna durante las veinte y cuatro horas que estuvo en él, mandó el prefecto que *el verdugo le cortase la cabeza en el mismo baño*. Por último debemos recordar aqui lo que dijimos en los artículos correspondientes, á las láminas 122 163 173 y 652, acerca de las circunstancias históricas de la vida de Cecilia y de la época en que murió (principios del siglo IV de J. C.)

Con estos antecedentes podemos decir, que el cuadro de este número, si bien presenta un hecho histórico, el martirio de la Santa Cecilia, sin embargo puede considerarse tambien como cuadro místico, ó simplemente de devocion. Con efecto está representada la degollacion, pero el suceso está en simple carácter, esto es, ofrece solamente los rasgos mas característicos del suceso, hasta respecto del lugar mismo de la escena. Se dirá tal vez que para la caracterizacion de la individualidad de la santa faltan los atributos, pero todo está suplido por las conveniencias de la localidad: ya hemos dicho que la iglesia en donde figura el cuadro, tiene á Santa Cecilia por titular:

SANTA CECILIA.

y por poco que se conozca la historia de esta santa, no podrá dudarse de la representacion.

La expresion de la santa es en efecto la elevacion del alma á Dios en el duro trance del martirio: su espíritu está fortificado con la esperanza de la gloria eterna, simbolizada por el grupo de los ángeles que está en la parte superior del cuadro; y su tranquilidad está realzada en gran manera por la situacion, pues se hace esperar lo duro del trance en vista de la actitud del verdugo.

La pureza y la correccion del dibujo son las circunstancias mas dignas de elogio que este cuadro tiene; no siendo menos meritoria la decision en el modo de ejecutar, cualidad que solo la proporciona la exactitud en el modo de ver y la precision en el de practicar. La escuela en que Julio Romano estudió se distingue por estas circunstancias.

Fué pensionado por la academia francesa en Roma; Dien fué quien grabó este cuadro.

Tiene de alto 2 metros 67 cent. y de ancho 1 metro 67 centímetros.

larse

Dios
a es-
geles
real-
duro

mas
itoria
ciona
r. La
uns-

quien

ime-



Danaë W. H.

DANAË.

DANAË.

78.

... el mundo
... el mundo
... el mundo

... el mundo
... el mundo
... el mundo

No repetiré
rico, ú oculta
respondientes
lo suficiente p
circunstancias
mos, y á ello
Otra tarea de
ocasion que n

Desde el m
determinado
¿ Debemos bu
la idea ó en la
presentacion
tratado este a
ran en este M
razon , ó cu
ziano, Anibal
son pintores
y probableme
tades ofrece,
asunto que n
ducir. Y no
haya querido
Julio Roman
SÉBUL

DANAE.

No repetiremos aquí lo que la mitología refiere en sentido alegórico, ó ocultando tal vez una verdad histórica. En los artículos correspondientes á las láminas 245, 404, 494, 563 y 581 hemos dicho lo suficiente para que nuestros lectores puedan enterarse de todas las circunstancias relativas á este asunto. A tales artículos nos remitimos, y á ellos tendrán nuestros lectores la complacencia de acudir. Otra tarea debe ocuparnos, tomando por pretexto, ó aprovechando la ocasión que nos ofrece el cuadro de este número.

Desde el momento en que vemos la tendencia del arte á tratar un determinado asunto, quiérese desde luego buscar la razon de ello. ¿Debemos buscarla respecto de Danae recibiendo la lluvia de oro, en la idea ó en la forma? en el sentido de la representacion, ó en la representacion misma? Si fijamos la atencion en los autores que han tratado este asunto, (aunque se reduzca su número al de los que figuran en este Museo) hallaremos una circunstancia que descubre esta razon, ó cuando menos constituye no pequeña parte de ella. Tiziano, Anibal Caracci, Correggio, Van-Dyck, y ahora Van-der-Werf, son pintores afiliados todos en escuelas mas ó menos coloristas; y probablemente el estudio del color en la parte que mas dificultades ofrece, que es la carnacion, debió llevar el arte hácia un asunto que neutraliza los resultados morales que el arte debe producir. Y no quedan menos neutralizados estos efectos por que se haya querido atender á otro cualquiera elemento material del arte. Julio Romano, pintor que figura en este Museo, ha tratado tambien

el entendido asunto; y no perteneciendo á una escuela colorista, sino llevado por los instintos de aquella en que se le considera afiliado, se ha presentado con todas las galas de la composicion, y tambien ha dejado ver todo lo repugnante de la idea: véase sino el cuadro que hemos publicado bajo el número 494.

Circunscribiéndonos ahora al cuadro de Van-der-Werf á que este artículo se refiere, debemos hacer caso omiso del dibujo, de la expresion y de la composicion, porque de fijar la atencion en estos elementos de la representacion, indudablemete negariamos á esta obra la celebridad de que goza. Esta celebridad solo la debe al colorido de las carnaciones, y á la finura de ejecucion. Puede uno hacerse cargo de la magia del colorido considerando que esas carnaciones están realzadas por el azul del cortinaje que rodea la cama.

Este cuadro por los años de 1827 y 1828 figuró en el gabinete de M. Van Dam que murió en Dordrecht en el último de dichos años.

Tiene de alto 58 cent; y de ancho 42.

sino
ado ,
bien
adro

este
ex-
ele-
obra
do de
carga
real-

ioete
ichos



REPRODUCCIÓN DE LA OBRA DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE MADRID

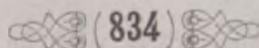
En el artículo
mo asunto por
la invencion es
lelo entre el mé
te taréa lo que
de los autores o
circunscrito, p
que habrá desa
la ejecucion, y
el objeto de la
otros tantos mo
tar un asunto,
hasta de dibuja
cuadro que he
en la expresion
San Lucas :

«Y levantán
vió su padre,
los brazos al c

Murillo en o
pensamiento, p
al citado :

21. Y el hij
tí : ya no soy

SÉRIE



VUELTA DEL HIJO PRÓDIGO.

En el artículo correspondiente á la lámina 64 está tratado el mismo asunto por otro pintor; pero de bien distinta manera, es decir, la invencion es completamente distinta. No entraremos en un paralelo entre el mérito del uno y del otro cuadro, porque no es semejante taréa lo que nos hemos propuesto en estos artículos. Cada uno de los autores que ha tratado un asunto, en los límites á que se ha circunscrito, puede haber sido sobresaliente; y muchas veces el que habrá desarrollado mejor el pensamiento habrá sido inferior en la ejecución, y al contrario. Además las condiciones de la localidad, el objeto de la representacion, el modo de sentir de cada artista son otros tantos motivos que establecerán la diferencia en el modo de tratar un asunto, asi como en los medios de espresar las situaciones, y hasta de dibujar y de estender el color sobre el lienzo. Spada, en el cuadro que hemos citado, trató el asunto condensando toda la idea en la espresion del versículo 20 del capítulo XY del Evangelio de San Lucas :

«Y levantándose, se fué para su padre. Y como estoviese lejos, le vió su padre, y se movió á misericordia; y corriendo á él, *le echo los brazos al cuello, y le besó.*»

Murillo en el cuadro de este número ha dado grande estension al pensamiento, penetrándose del contexto de los versículos que siguen al citado :

21. Y el hijo dijo: Padre he pecado contra el cielo, y delante de ti: ya no soy digno de ser llamado hijo tuyo.

22. Mas el padre dijo á sus criados : *Traed aqui prontamente la ropa mas preciosa, y vestidle, y ponedle el anillo en su mano, y calzado en sus piés :*

23. *Y traed un ternero cebado, y matadlo, y comamos, y celebremos un banquete :*

24. Porque este mi hijo habia muerto, y ha revivido : se habia perdido, y ha sido hallado. etc. etc.

25. Y su hijo el mayor estaba en el campo, y cuando vino, se acercó, etc. etc. »

Todas estas circunstancias, hasta los mas minuciosos detalles que acabamos de referir, se hallan aqui espresados oportuna y convenientemente; presentándose el asunto, ya no por la condensacion de momentos en la simple espresion de un sentimiento en situacion determinada, sino en el desarrollo total de la accion elegida.

Es inútil encarecer el brillo y el vigor del colorido, contribuyendo con ello á dar mayor verdad á la expresion de las figuras y al efecto general.

Este cuadro figura en la coleccion del mariscal de Francia, Soult, duque de Dalmacia.

No conocemos de él ningun grabado.

Tiene 2 metros 64 cent. de ancho y 2 metros 42 cent. de alto.

ente lo
uano, y

y cele-

e habia

rino, se

les que

conve-

ccion de

ion de-

uyendo

l efecto

Soull,

e alto.



Tercera 483

(335)

La tiranía de Uri puesto por los franceses, hizo que Gessler, un valeroso y esforzado hombre, se el país en m...

Gessler hizo en medio de la pasasen por aqu miento, por lo una manzana q el desventurado cinto una flecha dena, cual era Gessler en el c contestacion le mo querido cor taba en la riber se había alejado que puso á los propia vida; y á este los grillo apuro. Hizolo a

SÉRIE M


 (835)
 

GUILLERMO TELL

IMPELIENDO LA BARCA DE GESSLER.

La tiranía de Gessler, gobernador de los cantones de Schwitz y de Uri puesto por Alberto de Austria para someter á aquellos habitantes, hizo que Guillermo Tell, uno de los mas diestros arqueros y mas forzados hombres de aquellas comarcas, diese la señal para levantar-se el país en masa contra aquel tirano. El hecho es el como sigue:

Gessler hizo colocar su gorro en lo alto de un mastil levantado en medio de la plaza de Altorff (1307) con el objeto de que cuantos pasasen por aquel sitio saludasen. Tell se resistió á hacer el acatamiento, por lo cual fué preso y condenado á quitar de un flechazo una manzana que se colocó en la cabeza de su hijo, lo que verificó el desventurado padre con buen éxito. Pero habíase reservado en el cinto una flecha; é interrogado despues de haber cumplido la condena, cual era el destino de aquel proyectil, contestó, que era para Gessler en el caso de que la flecha hubiese herido al hijo. Tamaña contestacion le valió á Tell el ser ahorrado, habiendo Gessler mismo querido conducirle en una barca al castillo de Kussnacht que estaba en la ribera opuesta del lago de Waldstelen. Apenas la barca se habia alejado de la orilla, cuando se levantó una furiosa tormenta que puso á los navegantes en serio peligro. Temió Gessler por su propia vida; y conociendo la destreza y fuerza de Tell, mando quitar á este los grillos, prometiéndole el perdon si sacaba la barca de aquel apuro. Hizolo así Tell, y con efecto arribó á la ribera de Axemberg:

GUILLELMO TELL IMPELIENDO LA BARCA DE GESSLER.

pero al llegar á una roca que allí habia, cojió un arco y unas flechas, saltó en tierra, é impelió con fuerza la barca hácia dentro del lago, salvándose de este modo de las manos de su opresor.

Ningun asunto mejor que este podia proporcionar buena ocasion para hacer alarde de actitudes violentas y enrevesadas; y de ello da muestra el cuadro de este número. No dirémos si el autor alcanzó la propiedad debida, por que fuera entrar en el exámen de una situacion cuyas circunstancias apenas pueden apreciarse por ser ella demasiado instantánea. ¿Quién puede apreciar los movimientos de un hombre que se cae, para tratarlos artísticamente? Por otra parte la figura de Tell no se presenta aqui como causa del estado zozobranete de la barca y por consiguiente del trastorno de los que la montan: solo vemos en él á un hombre que huye.

Este cuadro figuró en la galeria que tuvo en Paris el duque de Orleans.

Litografió Weber.

Tiene de ancho 4 metro 95 cent. y de alto 4 metro 55 cent.

as fle-
tro del

ocasion
ello da
alcanzó
a situa-
lla de-
de un
parte la
obranse
ontao :

que de

at.



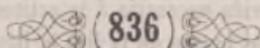
APOLLON CITHAREDE

APOLLO CITHAREDO.

Las distintas a
riedad en los mod
es, como personi
pletamente desn
los griegos al cor
ron tambien com
tracion; fué por
(musageta). En e
arco y las flechas
de los poetas y de
de laurel. He aqu
citharedes pudiera
instrumento que
go ha subsistido
artículo.

El sabio antie
derada la estátua
del *Apolo citharede*
que es copia de l
estatuario ateni
sin embargo Mul
rio que floreció e
distinguidos mae
estátua que nos e

SERIE XII



APOLO CITAREDES.

Las distintas atribuciones del dios Apolo fueron la causa de la variedad en los modos de representarle. Como dios de la luz física, esto es, como personificación del sol, le representó el arte antiguo completamente desnudo, dándole por atributos un arco y flechas. Pero los griegos al considerar á Apolo como dios de luz física le consideraron tambien como la personificación de la luz intelectual ó de la ilustración; fué por tanto el dios de la poesía y el gefe de las musas (musageta). En esta consideración le dieron por atributos ya no el arco y las flechas, sino la lira ó la cítara, vistiéndole con la *Stola* de los poetas y de los músicos llamada *citharædica*, y coronándole de laurel. He aquí la estatua de este número, que mejor que *Apolo citaredes* pudiera llamarse *Apolo liristes*, ya que no es la cítara el instrumento que el dios está tocando, sino la *lira*. Sin embargo ha subsistido la denominación que le damos en el epigrafe de este artículo.

El sabio anticuario Visconti dice, que en la antigüedad fué considerada la estatua de este número como la mas bella representación del *Apolo citaredes*; y añade que puede buenamente conjeturarse que es copia de la célebre estatua debida al cincel de Timarchides, estatuario ateniense que floreció á mediados del siglo II antes de J. C.; sin embargo Muller la considera como copia de la de Scopas el pario que floreció en el siglo IV antes de J. C., y fué uno de los mas distinguidos maestros de la escuela ática. Como quiera que sea, la estatua que nos ocupa es notable por la nobleza de su actitud y la

APOLO CITAREDES.

expresion significativa del gesto; habiendo en los ropajes grandiosidad, y dejándose distinguir partidos de pliegues bien echados y bien escojidos para dar la vida necesaria á la actitud.

Nótase en uno de los brazos de la lira la figura de Marsias, el célebre flautista frigió á quien el dios venció con su lira en la lucha que el atrevido y orgulloso fauno quiso sostener.

La estatua de este número fue encontrada, durante el año 1774 en la quinta de Cassius sita en Tívoli, junto con las de la siete musas. El papa Pio vi adquirió esta coleccion, y las colocó en una sala del Vaticano que mandó disponer á propósito.

Tiene de altura 1 metro 95 cent.

di-
y bien

el cé-
lucha

1774
e mu-
a sala



Pambrochi.

LA CIRCONCISION.

LA CIRCONCISIONE.

ESC. HOLA

Segun ref
 fué circuncia
 á esta opera
 recuerdo de
 ham para d
 tierra.

No refiere
 este hecho q
 dando el art
 los detalles,
 lógicas. Sin
 cuadro de es

El P. Aya
 oido alguna
 cierto modo
 las cosas s
 singularmen
 en la pintura
 pales al *lugo*
 lebró el mist
 el templo, d
 dos eran pre
 ta días del r
 que antes de
 SÉRI

LA CIRCUNCISION DEL SEÑOR.

Segun refiere San Lucas en el capítulo II de su Evangelio, Jesus fué circuncidado ocho días despues de su nacimiento, sometiéndose á esta operacion como los demás hijos de Israel, ya que ella era un recuerdo de la alianza que Dios habia hecho con el patriarca Abraham para distinguir su descendencia de las demás naciones de la tierra.

No refiere el Evangelio citado ninguna circunstancia especial de este hecho que pueda entrar en la caracterizacion del asunto, quedando el artista en completa libertad de representarle respecto de los detalles, pero no respecto de las conveniencias históricas y arqueológicas. Sin embargo estas son las que no han sido observadas en el cuadro de este número.

El P. Ayala dice muy oportunamente, que los pintores habiendo oido alguna vez que la circuncision de la ley antigua equivalia en cierto modo al bautismo de la Ley de Gracia, y acostumbrados á ver que las cosas sagradas se celebran en la Iglesia con muchas ceremonias, singularmente el sacramento del Bautismo, cometen varios errores en la pintura de la Circuncision del Señor; refiriéndose los principales al *lugar* en que se verificó la ceremonia y al *ministro* que celebró el misterio. Acerca del lugar, será fácil conocer que no fué en el templo, desde el momento en que se considere que los recién nacidos eran presentados al templo por su madre despues de los cuarenta días del nacimiento; y esta circunstancia implica la certeza de que antes de este tiempo no habian entrado en él; mientras que es-



LA CIRCUNCISION DEL SEÑOR.

tuvo prohibido por la ley á las mujeres verificar tal presentacion con mayor anterioridad: luego la Circuncision no pudo verificarse en el templo, ni pudo presentarse en él la Virgen. ¿Pues donde pudo verificarse? En el mismo lugar del nacimiento, allí donde se verificó la adoracion de los magos. Acerca del ministro que celebró el misterio puede decirse, que no fué el sumo sacerdote, ni siquiera otro sacerdote de inferior categoría, sino alguna de las personas que se ocupaban especialmente en esta clase de operaciones, á las cuales no se las tenía por sacerdotes; y de ello tenemos buena prueba en el silencio que acerca del particular guardan los doctores de la ley judaica unido á la práctica de los actuales judios. Por otra parte en el Exodo (capítulo iv. v. 25) y en el libro de los Macabeos, (II capítulo 6. v. 10.) se hallan ejemplos de haber las mismas mujeres paridas circuncidado á sus hijos.

El cuadro de este número en cuanto á la forma, es digno de admiracion. La composicion es sencilla, y tiene una verdad que encanta. No es menos propia la expresion de las figuras, habiendo en los gestos y actitudes toda la variedad que pudo presentar la diferencia de sentimientos que la produjo en cada una de ellas: sentimiento religioso en unas, de curiosidad en otras.

El colorido tiene toda la magia de la escuela de Rembrandt; la ejecucion es delicada, teniendo una finura preciosísima.

Fué propietario de este cuadro Van Dam de Dordrecht, quién le estimó en tanto como el de *la Mujer adúltera* del mismo autor, del cual se pagaron 250,000 francos.

Tiene de alto 3 metros 58 cent. y de ancho 3 metros.

ntacion con
icarse en el
le pudo ve-
e se verificó
ró el miste-
era otro sa-
nas que se
s cuales no
rueba en el
e la ley ju-
parte en el
s, (II capi-
ujeres pa-

gno de ad-
que encau-
endo en los
o diferencia
ntimiento

brandt; la

, quién le
autor, del



Rembrandt pinx.

SACRIFICE D'ABRAHAM.

SACRIFIZIO D'ABRAMO.

Imp. P. Casoni sculp. in - Niccolini fecit.

Dios quiso

ello le mandó
to amaba, á
las promesas
ni cuidarse e
hijo, obede
orden de Di

El capitul
extraordinar
brevedad, li
presentada p

«9. Y lle
zo un altar,
su hijo, pús

10. Y ex
hijo

11. Y he
Abraham, A

12. Y dí
gas nada :
nado á tu h

13. Alzo
SER

(838)

SACRIFICIO DE ABRAHAM.

Dios quiso probar la obediencia y fé del patriarca Abraham: y por ello le mandó sacrificar á su hijo, al unigénito que tenia, al que tanto amaba, á Isaac, de cuya vida dependia el cumplimiento de todas las promesas que le tenia hechas. Abraham sin titubear un instante ni cuidarse del modo que se efectuaría todo esto faltándole aquel hijo, obedece prontamente, y solo atiende á poner en ejecucion la orden de Dios.

El capítulo XII del Génesis refiere las circunstancias relativas á este extraordinario suceso; circunstancias que omitimos en gracia de la brevedad, limitándonos á la parte del texto que relata la situacion presentada por Rembrandt en el cuadro de este número. Dice así:

«9. Y llegaron al lugar que Dios le habia mostrado, en donde hizo un altar, y encima de él acomodó la leña: y habiendo atado á Isaac su hijo, púsole en el altar sobre la hacina de la leña.

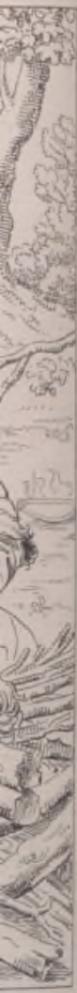
10. Y extendió su mano, y tomó el cuchillo para degollar á su hijo

11. Y he aqui el ángel del Señor clamó desde el cielo diciendo: Abraham, Abraham. Y respondió: Aquí estoy.

12. Y díjole: No estieras tu mano sobre el muchacho, ni le hagas nada: ahora he conocido que temes á Dios, y que no has perdonado á tu hijo unigénito por amor de mí.

13. Alzó Abraham los ojos, y vió á sus espaldas un carnero enre-

SÉRIE XII.



dado por las astas en un zarzal, y tomándole, ofreciéndole en holocausto en lugar de su hijo.»

Como dice muy bien un crítico contemporáneo, el señor Viardot, para juzgar á Rembrandt en sus cuadros bíblicos es preciso no perder de vista que, protestante y republicano como fué, ha presentado los asuntos religiosos de un modo no menos expresivo, que familiar y aun trivial: y llama al cuadro de este número un *grande y vigoroso sacrificio de Abraham*. Ténganse pues en cuenta la situación representada, y las condiciones con que debe ser juzgado el artista que la representó, y haya cada cual la crítica de este cuadro.

Por lo que á nosotros hace, no podemos menos de encarecer la espresion de los personajes, la resignacion del jóven Isaac, tanto mas notable, cuanto que no se presenta sino en la sola actitud; no pudiendo menos de considerar como feliz la idea de ocultar Abraham con la mano el rostro de su hijo, si no por lo que aquí expresa, por lo que puede expresar. Lo que no admitimos es el cuchillo sosteniéndose en el aire; porque como distintas veces hemos dicho, la pintura no debe presentar jamás un instante como sorprendido á la naturaleza, sino cuando menos una situación bien determinada.

Hay en este cuadro un dibujo bastante correcto; y sobre todo un colorido que nada deja que desear.

Este cuadro figuró un tiempo en la coleccion de lord Walpole, desde la cual pasó á la Galeria rusa del Eremitorio.

Grabóle J. G. Haid á la manera negra ó al humo.

Tiene de alto 1 metro 47 cent, y de ancho 1 metro 17 cent.

olocaus-

Viardot,
no per-
esentado
familiar
y vigo-
situacion
el artista

.
recer la
nto mas
no pu-
brabam
esa, por
stenién-
pintura
natura-

todo un

e, desde

nt.



CLIO

La musa de
pasados y con
jamás no pudo
que hace con
propriamente l
izquierda bast
coleccion sup
aislada, serian
de modo que
donde figura
esta á la *Mus*
descubierto l
pudo ser rec
la espresion p
leccion en la

La estátua
en la quinta
Apolo musag
con las dem
adquirió.

Fué encon
que en el día
sion, al cab
artísticas! L

SER

CLIO.

La musa de la gloria, la que tiene á su cargo referir los sucesos pasados y consignarlos en páginas indelebles para no ser olvidados jamás no pudo ser representada con mayor simplicidad. El ademan que hace con la mano derecha es el que acompaña mas natural y propiamente la narracion; el *volúmen* desarrollado que tiene en la izquierda basta para indicar la consignacion del hecho. El interés de coleccion supe aquí todos los demás atributos que, presentándose aislada, serian necesarios para la caracterizacion de la individualidad: de modo que entre las otras estátuas que existen en el museo en donde figura la de este número, no es posible dejar de reconocer en esta á la *Musa de la Historia*. Sin que hubiese obstado el haberse descubierto la estátua que nos ocupa sin cabeza, por que así y todo pudo ser reconocida; Tal es la importancia que tiene el ademan en la espresion plástica de los sentimientos internos, y el interés de coleccion en la determinacion de las individualidades escultóricas!

La estátua de este número fué una de las siete que se encontraron en la quinta de Cassio en Tivoli durante el año 1774 junto con el Apolo musageta ó citaredes (v. lámina 836), habiendo sido colocada con las demás, en el museo del Vaticano por el papa Pio VI que las adquirió.

Fué encontrada sin cabeza como queda dicho; y le fué aplicada la que en el dia tiene; la cual si bien es antigua y no carece de espresion, al cabo no es la que ideó el escultor. ¡Así se adulteran las obras artísticas! Preferible sería tener esta obra, mutilada, á tenerla adul-

terada: en aquel caso tendríase un fragmento digno de ser estudiado, y capaz de llenar una necesidad artística; ahora tiénese una combinación que solo satisface la puéril exigencia de una vistosidad bien pasajera.

Supónese que la estatua de este número, lo mismo que las de las otras musas que fueron encontradas en Tivoli, es copia de las que figuraron en los pórticos de Octavia y salieron del cincel de Philisco el rodio.

El echado de los ropajes tiene partidos de pliegues sumamente razonados y bien dispuestos, acusando perfectamente la actitud.

La estatua tiene 1 metro 75 cent. de altura.

estudia-
na com-
ad bien

s de las
las que
Philisco

ente ra-



Dominique Tournier, pinx. (L. Bonin sculp.)

RAVISSEMENT DE S^T PAUL.

RAPIMENTO DI SAN PAOLO.

ESC. ITALIAN

Hay ciertos
plástica. Lo q
representarse
sentido interior
¿ como podrá
materiales que
tanto mas difi
alterar un dog

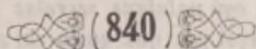
El apóstol
tios sus vision
bló de una vi
verificó cuand
de Antioquia
sion de los ge
la citada epis

•2. Conoz
rebatado, (si
sé, Dios lo sa

3. Y cono
cuerpo, no lo

4. Que fu
hombre no le

Ahora bien
rpto ¿ pudo
SÉRIB



RAPTO DE SAN PABLO.

Hay ciertos asuntos cuya infabilidad rechaza toda representación plástica. Lo que no puede explicarse con palabras difícilmente podrá representarse con formas visibles. Lo que no puede impresionar al sentido interior que se conoce con el nombre de *imaginación sensible*, ¿como podrá lograrse que impresione á los sentidos exteriores, mas materiales que él? Y si el asunto tiene el carácter religioso se hace tanto mas dificultosa la representación plástica porque el riesgo de alterar un dogma puede imposibilitar toda caracterización.

El apóstol San Pablo en su epístola II c. XII, propuso á los corintios sus visiones y revelaciones contra los falsos profetas; y les habló de una vision que tuvo, la cual, en sentir de los intérpretes, se verificó cuando ordenó el señor á los profetas y doctores de la Iglesia de Antioquia que separasen á San Pablo y á Bernabé para la conversión de los gentiles (Los hechos de los Apóstoles, capítulo XIII). Dice la citada epístola.

«2. Conozco á un hombre en Cristo, que catorce años ha fué arrebatado, (si fué en el cuerpo, no lo sé, ó si fuera del cuerpo, no lo sé, Dios lo sabe) hasta el tercer cielo.»

3. Y conozco á este tal hombre, si fué en el cuerpo, ó fuera del cuerpo, no lo sé, Dios lo sabe :

4. Que fué arrebatado al paraíso: y oyó palabras secretas, que al hombre no le es lícito hablar.»

Ahora bien, la duda acerca del modo en que pudo verificarse el rapto ¿pudo ser lícito al arte desvanecerla? Y aunque el arte hubie-

RAPTO DE SAN PABLO.

se podido arrogarse tal facultad ¿fué posible caracterizar un asunto como este, envuelto en el denso velo del misterio, supuesto que, segun dice el apóstol: *oyó palabras secretas que al hombre no le es licito hablar?* He aquí por que quién sin antecedente alguno se presente delante de este cuadro, lo mas que podrá ver en él será un *rapto beatífico* sin determinacion de individualidad ni de objeto.

Es inconveniente el desnudo de la figura del apóstol, pues presenta un carácter demasiado material, ya que supone un desórden en el ropaje causado por un esfuerzo mas humano que sobre natural. Lo sobre natural debiera ser aquí una cualidad muy relevante.

Este cuadro es una muestra de finura y delicadeza de ejecucion, siendo brillante su colorido.

Fué pintado por Zampieri para su amigo y protector el señor Aguchí mayordomo del cardenal Aldobrandini. Llevóle despues á Paris el señor Lybaut, quién le regaló á los P. P. Jesuitas de la calle de San Antonio. Estos religiosos le colocaron en la sacristia de la Iglesia: y desde allí pasó al gabinete real, y en seguida al museo arriba indicado.

Está pintado en plancha de cobre.

Le grabó Gil Rousselet.

Tiene de alto 50 cent. y de ancho 39.

sunto
que,
no le
no se
á un
. .
esen-
en el
. Lo

ion,

gu-
is el
de
gle-
riba

(841)

Tavola 124.



Bianchi pinx.

ENLÈVEMENT DE HILAIRE ET PHÉBÉ.

RATTO D'ILARIA E DI FERBA.

RAI

Estas dos jóv
 ser esposas una
 nia , cuando los
 Polux , se enan
 en la noche m
 dos los dos rap

Han querido
 raptó de las Sa
 con mas funda
 davía alguna d
 decir que el cu
 cion , ya sea p
 ría suponerse
 empleados en l

El talento de
 le elegir mas c
 á la forma may
 conocer que ci
 para convence
 el colorido, pu
 de esta obra y
 que embelesa,

No nos atre
 está todo aquí

SÈRIE

(841)

RAPTO DE HILARIA Y DE FEBEA.

Estas dos jóvenes fueron hijas de Leucipo rey de Sicione. Iban á ser esposas una de Linceo y otra de Idas hijos de Afareo rey de Mesenia, cuando los dos gemelos, hijos de Júpiter y de Leda, Castor y Polux, se enamoraron de ellas, y las robaron: acto que se consumó en la noche misma de las bodas, á cuya fiesta habian sido invitados los dos raptos como parientes que eran.

Han querido algunos ver en esta representacion una escena del rapto de las Sabinas; pero el figurar en ella Cupido, ha hecho creer con mas fundamento que el asunto es mitológico. Y si quedase todavía alguna duda acerca del asunto aqui representado, seria preciso decir que el cuadro de este número adolece de falta de caracterizacion, ya sea por la naturaleza misma del asunto (en cuyo caso deberia suponerse que no hubo buena eleccion), ya sea por los medios empleados en la representacion,

El talento de Rubens en la pintura de las carnes debió de hacerle elegir mas de una vez asuntos poco interesantes; habiendo dado á la forma mayor importancia que á la idea. Muy conveniente seria conocer que circunstancias impulsaron á Rubens á pintar este cuadro, para convencernos de que su objeto no fué el alarde de su talento en el colorido, pues con efecto este elemento es lo mas digno de elogio de esta obra y lo que le da un valor inapreciable. Hay una armonía que embelesa, una magia que encanta, y un brillo que deslumbra.

No nos atreveremos á decir otro tanto de la composicion; porque está todo aqui dispuesto de un modo que fatiga; y la imaginacion

RAPTO DE HILARIA Y DE FEBEA.

del espectador ha de hacer demasiado esfuerzo para conocer estas actitudes, este enlace de miembros y el sitio que las figuras ocupan. Mas bien que agrupadas podria decirse que las figuras están amon-tonadas.

Sin embargo la expresion de los rostros es propia y conveniente, si bien el tipo de la mujer que está en el suelo llega á borrar de la imaginacion la idea de su sexo: tal es el vigor y la fuerza con que está accidentada su musculatura.

Este cuadro formó parte de la galeria Dusseldorff, desde la cual pasó al museo arriba indicado.

Le grabó al humo ó manera negra Valentin Green.

Tiene de alto 2 metros 36 cent; y de ancho 2 metros 14 cent.

estas
pan.
non-

ente,
de la
que

cual

nt.



Dios
que no
aquel pu
al rey A
que tení
Señor, y
buscaron
carño y
espíritu
se recol

Al pr
represent
tener S
hebra
aqui, si
torias q
recomp
había o
amó. F
las can
á su y
do alea
tado:

SAUL CALMADO POR LA MÚSICA DE DAVID.

Dios había prevenido á Saul que destruyese á los Amelecitas pero que no codiciase cosa alguna de las suyas. Peleó con efecto contra aquel pueblo y le venció: y corrió toda su tierra, é hizo prisionero al rey Agag. Pero desobedeciendo la orden de Dios reservó todo lo que tenía valor y estima; por lo que se apartó de él el espíritu del Señor, y le atormentó el espíritu maligno. Para calmar sus arrebatos buscaron un tañedor de arpa, y este fué David. Saul cobróle mucho cariño y le tuvo en su compañía. «Y cuando arrebataba á Saul el espíritu malo, tomaba David el arpa, y tañía con su mano, y Saul se recobraba, y se sentía mejor.»

Al primer golpe de vista no parece que el cuadro de este número represente otra situación mas que la que se acaba de indicar; pero el tener Saul á su lado una lanza y el haber hecho figurar una jóven hebrea junto al que tañe el arpa, da á entender que otro hecho está aquí, si no representado, á lo menos previsto. Sabido es que las victorias que alcanzó David contra Goliat y los filisteos, hubieron de ser recompensados con el honor de ser yerno del rey, conforme este lo había ofrecido. David casó pues con Michol hija del rey, la cual le amó. Por otra parte David adquirió renombre por su conducta en las campañas contra los filisteos; y Saul comenzó á tener enemistad á su yerno habiendo intentado hacerle quitar la vida, si bien no pudo alcanzarlo. Léese en el capítulo XIX del mismo libro arriba citado:

«9. Y el espíritu maligno permitiéndolo el Señor, fué sobre Saul.

SÉRIE XII.

SAUL CALMADO POR LA MÚSICA DE DAVID.

El pues estaba sentado en su casa, y tenia una lanza: y David tañia con su mano.

10. Y Saul procuró atravesar á David con la lanza en la pared; mas David declinó el golpe de Saul; y la lanza, sin haberle herido, fué á dar en la pared; y David huyó, y se salvó aquella noche.

11. Y Saul envió sus guardias á casa de David para que le custodiasen, y que fuese muerto por la mañana. De lo cual avisado David por Michol su mujer, que le dijo: si no te pusieres en salvo esta noche, mañana morirás.

12. Le descolgó por una ventana: y se fué, y huyó y se salvó.»

La dolencia del rey, su atentado contra David, el efecto de la música, la solicitud de Michol para salvar á su esposo, todo está aqui prevenido. Pero si la idea está bien concebida, la forma no está bien inventada, supuesto que los personajes no se hallan en la situacion conveniente para dar razon exacta de las circunstancias del suceso. Segun el autor de los artículos que acompañaron la publicacion francesa de este Museo, se reprocha al autor de este cuadro, el haber dado al lienzo unas dimensiones, inconvenientes, para dar á las figuras un tamaño, que sin ser el natural no se acercase mucho á él. Se censura tambien el haber presentado las figuras de segundo término desproporcionadamente pequeñas; y el haber dado al colorido una tinta carmesí que le domina completamente.

Este cuadro vió la luz pública en 1822.

Formó parte de la galeria del duque de Orleans.

Le litografió Fragonard.

Tiene de ancho 3 metros 34 cent. y de alto 1 metro 95 cent.

id tañia

pared ;

herido,

e.

le cus-

do Da-

o salvo

se sal-

la mû-

tá aqui

tá bien

uacion

uceso,

n fran-

haber

figu-

él. Se

rmino

o una

nt.



Rubens p.

595

DESTINÉE DE LA REINE.

DESTINO DELLA REGINA.

HISTORIA PROFANA.

HISTORIA DE MARIA DE MEDICIS,

Por PEDRO PABLO RUBENS.

ESCUELA FLAMENCA.

PRELIMINAR.

Los cuadros que forman la siguiente coleccion fueron pintados para adornar una galeria del palacio que la Reina de Francia Maria de Medicis mandó construir en Paris, y se conoce con el nombre de *Palacio de Luxemburgo*. Dicha galeria tenia en uno de sus estremos la habitacion de la reina : habiendo sido destruido para edificar en su lugar una grande escalera para la Cámara de los Pares.

Fueron pintados dichos cuadros por encargo de la referida reina, habiéndole sido propuesto Rubens al efecto. Fueron pintados por los años de 1621 á 1623, despues que Maria de Medicis, reconciliada con su hijo Luis XIII, volvió á la capital : por cuya razon la coleccion solo comprende la historia de dicha reina hasta la referida época. Pintólos Rubens en su estudio de Amberes auxiliado por sus discípulos Abraham Diepenek, Teodoro-van-Thulden, Jacobo Jordaëns, Justo-van-Egmont, Cornelio Sehut y Simon de Vos. Los concluyó despues de estar colocados en su sitio ; habiendo hecho para ello distintos viajes á Paris desde 1623 á 1625.

Supónese que se encargó tambien á Rubens otra coleccion que representase la historia de Enrique IV y que debia colocarse en otra galeria ; pero créese que solo llegaron á hacerse algunos bocetos cuyo paradero se ignora.

Rubens abusando quizá de su erudicion y de la fecundidad de su genio, representó la historia de Maria de Medicis de una manera alegórica. En su lugar se verá si lo hizo con acierto ; pero puede decirse que generalmente hablando la idea fué feliz cuanto la ejecucion era árdua empresa.

Parece que los primeros bocetos los pintó Rubens en claroscuro y en presencia de la reina. Estos bocetos figuraron en el gabinete del cura de Saint-Ambroise limosnero de la reina, segun asegura el ilustrado Feliciano. La mayor parte de ellos figuran actualmente en la galeria de Munich.

Los cuadros originales forman en el dia parte del Museo Francés.

El pintor Nattier dibujó toda la coleccion y la hizo grabar por los mejores buriles de su tiempo.

Júpiter
vinidades
flexible a
los princ
la princ
supong
presenta

Pero a
de caract
este inter
dro que
cipal ; y
por una s
alegórico.
posicion
tianos la
bres ; y la
servacion
Parcas ; r
chos que
lar, públ
parte, si
de elemen
S

DESTINO DE MARIA DE MEDICIS.

Júpiter y Juno en sabrosas pláticas: las Parcas, (ya no viejas divinidades, sino robustas matronas) hilando un copo, sin que la inflexible Atropos vaya armada de la fatal tijera: *todo anuncia que los principales dioses del Olimpo se interesan por la existencia de la princesa que va á nacer.* Esto se supone: y está bien que así se suponga toda vez que el cuadro de este número precede al que representa el nacimiento de esta princesa.

Pero aunque el interés de coleccion pueda ser un buen elemento de caracterizacion de un asunto, sin embargo no debe fiarse todo á este interés, sino que deben emplearse otros elementos. En el cuadro que nos ocupa nada hay que tenga relacion con el asunto principal; y solo puede decirse que se refiere al *destino* de la princesa, por una suposicion del todo pagana y por un sentido completamente alegórico. Este *sentido* puede muy bien admitirse, pero aquella *suposicion* mal se aviene con las creencias cristianas. Entre los cristianos la *Prevision divina* es lo que preside en la suerte de los hombres; y la *Providencia*, no la *Fatalidad*, es la que vela por la conservacion de los seres. El *hilo* de la vida del cristiano no le hilan las Parcas; ni esta expresion tiene otro sentido que el de *serie de hechos que se encadenan para formar la historia general y particular, publica y privada, exterior é interior del hombre.* Por otra parte, si puede buenamente admitirse que la mitología es un grande elemento para la materializacion de ciertas ideas abstractas, nun-

DESTINO DE MARIA DE MEDICIS.

ca deberá emplearse de modo que pueda afectar en lo mas mínimo las creencias religiosas.

Este cuadro estuvo colocado á la derecha de la puerta de entrada de la galeria indicada en el artículo preliminar.

Le grabó Luis de Chatillon que floreció á fines del siglo xvii y principios del xviii.

Tiene de alto 4 metros; y de ancho 1 metro 62 cent.

mínimo

entrada

o xvii y



Rubens p.

391

NAISSANCE DE LA REINE.

NASCITA DELLA REGINA.

Maria
 He aquí
 La di
 los princ
 está aquí
 presentad
 Arno que
 mas de la
 poblacion
 está el si
 Esta al
 teria que
 la corte.
 profeta, p
 guiente
 — Cul
 noticia de
 bia ocupa
 He aquí
 Fama pul
 contiene
 compartió
 la menor
 si

NACIMIENTO DE MARIA DE MEDICIS.

Maria de Medicis nació en Florencia á fines del año 1600. — He aquí el hecho histórico. Veamos la alegoría.

La diosa Juno, la *Lucina* de los romanos, la personificación de los principales actos de la maternidad, la que presidió en los partos, está aquí entregando la recién nacida á la ninfa en la cual está representada la ciudad de Florencia. Caracterizan á esta ninfa, el rio Arno que está á sus piés, tambien personificado; el escudo de armas de la ciudad sostenido por dos niños; y la corona en forma de poblacion, que ciñe sus sienes. En la parte superior del cuadro está el signo de Sagitario.

Esta alegoría va acompañada de una, que podremos llamar, galantería que se permitió Rubens como hombre acostumbrado al trato de la corte. Con ella fué sobradamente lisonjero y tuvo sus puntas de profeta, pero profeta de hechos consumados. Esta alegoría es la siguiente:

— Cubrióse su cuna de flores, y al estenderse por el mundo la noticia de su nacimiento agorose el alto puesto que en el mundo debía ocupar. —

He aquí las ninfas derramando flores sobre la niña: he aquí á la Fama publicando la feliz nueva y llevando el cuerno de Amaltea que contiene los signos distintivos de la autoridad real que la princesa compartió con su esposo Enrique IV de Francia y ejerció durante la menor edad de su hijo Luís XIII.

NACIMIENTO DE MARIA DE MEDICIS.

Verdad es que *Lucina* no viste el traje matronal que le corresponde; pero en cambio vese en su mano la antorcha de la vida que acababa de encenderse. Tampoco vemos que la Fama tenga aquí formas colosales, ni las cien bocas, ni las cien orejas ni los cien ojos de que Júpiter la dotó para hablar de los hombres: y en esto quizá habria algo que censurar, si no por la escrupulosidad en la representacion de tales atributos, por lo mezquino de la caracterizacion; que al cabo la Fama siempre exigirá formas algo menos comunes que las que aquí se le han dado.

Este cuadro fué grabado por Duchange.

Tiene de alto 4 metros, y de ancho 2 metros 45 cent.

le corres-
a vida que
a aqui for-
s cien ojos
esto quizá
la repre-
erizacion ;
munes que



Roberts p.

39.

ÉDUCATION DE LA REINE.

EDUCAZIONE DELLA REGINA.

Imp. J. Chardon, vis-à-vis le Louvre, Paris.

Miner
 Maria d
 constitu
 Mercuri
 cuencia
 tiene en
 musas,
 da el bu
 esmerac
 mano u

El pe
 modo m
 mejor q
 en gene
 quitará
 de sign
 inteligi
 pectado

Este
 buen co
 decirse

Muy
 dez de
 colorid

EDUCACION DE MARIA DE MEDICIS.

Minerva, la diosa de la sabiduria, es la directora de la educacion de María de Médicis : se ocupa en dar á esta princesa la enseñanza que constituye la base de toda instruccion : le enseña á leer y á escribir. Mercurio, el mensajero de los dioses, y como tal, dios de la elocuencia, viene á dar realce á estos conocimientos con los dotes que tiene en su mano proporcionar. Apolo, el presidente del coro de las musas, el dios de las bellas artes, inspira con sus cantos á la educanda el buen gusto y el amor á estas hijas del genio : y por último, tan esmerada educacion está coronada por las Gracias que tienen en la mano una corona de flores.

El pensamiento está presentado en el cuadro que nos ocupa, de un modo mas bien significativo que expresivo : es un cuadro que se lee mejor que se siente : es un geroglífico de nuestra edad. Ciertamente en general tal es la condicion de todas las alegorías ; pero esto no quitará la consideracion de sobresaliente á la que tenga la felicidad de significar y al mismo tiempo de expresar, en una palabra, de ser inteligible al primer golpe de vista, y de mover en el ánimo del espectador un interes como cualquiera escena histórica.

Este cuadro no es de los que mas pueden acreditar á Rubens de buen compositor. La disposicion, es tan sumamente trivial que puede decirse que no hay composicion, sino colocacion de figuras.

Muy *profano* debió de ser el ojo del que no pudo tolerar la desnudez de las tres Gracias y mandó vestir las, haciendo desaparecer el colorido de las carnaciones, que probablemente debió de ser una de



EDUCACION DE MARIA DE MEDICIS.

las cosas mejores del cuadro. En la lámina que ofrecemos al público se ha prescindido de semejante *profanacion*. (Déjase entender que el amor al arte hace tomar este vocablo en sentido bien distinto de la mojigatez). Vestir las Gracias es como desnudar los ángeles.

Este cuadro fué grabado por N. Loir.

Tiene de alto 4 metros ; y de ancho 2 metros 45 cent.

úblico
er que
nto de



Rubens p.

Sgr

PROJET DU MARIAGE.

PROGETTO DEL MATRIMONIO.

Est
bens.
cion e
repug
de no
era un
de hal
solo s
para
ría qu
Con
pueble
quid
medic
casara
en la
resolu
He
matro
titud
tiemp
da y

ENRIQUE IV PROYECTA CASARSE

CON MARIA DE MEDICIS.

Este cuadro puede considerarse como una mera galantería de Rubens. Sabemos que este pintor hizo los primeros bocetos de la colección en presencia de la reina Maria de Médicis: por otra parte la repugnancia de Enrique IV de Francia á volver á casarse por temor de no hallar una segunda esposa de las circunstancias de la primera, era un hecho conocido: y Rubens, cortesano por costumbre, hubo de halagar el amor propio de la princesa diciendo con el pincel, que *solo sus gracias habian sido capaces de inclinar el ánimo del rey para elegirla á ella por esposa*. Y he aqui lo que dijo con la alegoría que está representada en el cuadro de este número.

Como sucede siempre á un monarca que se halla al frente de un pueblo, y no tiene sucesion legítima que garantice la paz y la tranquilidad evitando toda bastarda ambicion de mando, la Francia por medio de sus hombres de Estado, debió aconsejar á su rey el que se casara; y el rey hubo de conocer la necesidad de ello. Pero indeciso en la eleccion, supone Rubens que hubo de tomar por *amor* una resolucion que no tomaba por *temor*.

He aqui pues explicada la alegoría. La Francia personificada en la matrona armada que está á espaldas del monarca, ofrece en su actitud y ademan la expresion propia del que aconseja: el rey, al propio tiempo que frio al parecer, no deja de mostrar en su lánguida mirada y en su ademan, que algun efecto han producido en su corazon

ENRIQUE IV PROYECTA CASARSE CON MARIA DE MEDICIS.

las gracias de la princesa, cuyo retrato le presentan Cupido é Hime-neo. Otros amercillos parece se apoderan de las armas defensivas del monarca ; lo que no deja de tener algun sentido aunque un tanto mas sujeto á interpretaciones, que los otros elementos de la alegoría.

El padre de los dioses del paganismo y su hermana y esposa si que hacen aqui un desairado papel. Mas vale tomarlo á risa : bien les está. ¿Quién los mete á esos señores á vender proteccion á una princesa cristiana? Como seres alegóricos de ideas abstractas bien puede admitir su individualidad el arte de nuestros tiempos ; pero nunca en representacion del mando , de la providencia del *Dios , único y trino* de quien el cristiano debe esperarlo todo.

Este cuadro ha sido grabado por J. Audran.

Tiene de alto 4 metros y de ancho 2 metros 45 cent.

CIS.

é Hime-
sivas del
anto mas
oría.

osa si que
bien les
una prin-
en puede
ro nunca
, único y



Rubens p.

MARIAGE DE LA REINE.

MATRIMONIO DELLA REGINA.

Mari
religios
dad de
tio de l
rey de
tador d
ro de E
gentiles
y legad
ordinar
de Oss
pañaron
gran d

La a
que sa
diese
rumpir
histori
el pint
novia
el gisk
útil. e
se trat
aquí n

CASAMIENTO DE MARIA DE MEDICIS.

Maria de Medicis casó con Henrique IV de Francia. La ceremonia religiosa se celebró en la iglesia de Santa Maria del Fiore de la ciudad de Florencia en 5 de octubre de 1600. El gran duque Fernando, tío de la novia, en virtud de los poderes que le confirió el referido rey de Francia, fue quien representó á este en la ceremonia. Portador de tales poderes fue el Duque de Bellegarde, grande escudero de Francia, el cual entró en Florencia acompañado de cuarenta gentiles hombres. Bendijo la union el cardenal Aldobraudini, sobrino y legado del papa Clemente VIII, en presencia del embajador extraordinario de Francia que se ha citado, de Sillery y del cardenal de Ossat que habian sido los que habian negociado el enlace. Acompañaron á la princesa en la ceremonia, la duquesa de Mantua y la gran duquesa de Toscana.

La alegoria no ha podido entrar aqui por mucho, y hasta lo poco que se ha hecho entrar, es innecesario. Si alguna circunstancia pudiese hacer admitir este poco, seria la conveniencia de no interrumpir un solo momento el propósito del autor de presentar la historia de la entendida princesa por medio de alegorias. Con efecto el pintor ha tomado la idea de hacer servir de page caudatario de la novia al dios Himeneo. Prescindiendo de lo peregrino de esta idea, el aislamiento en que se halla este ser alegórico le hace hasta inútil. ¿Quién al ver la representacion de la ceremonia duda de que se trata de un enlace hecho segun el rito católico? ¿Para que es aquí necesaria la alegoria, y sobre todo el dios Himeneo, que en

CASAMIENTO DE MARIA DE MEDICIS.

manera alguna puede espresar la referida idea? Si otro de los fines del lenguaje figurado es explicar como dicen los retóricos, lo abstracto por lo concreto ¿qué necesidad hay aquí de explicar lo que de suyo está explicado; ni qué mayor explicacion puede dar el dios Himeneo en este caso, cuando él mismo necesita aquí ser explicado?

Es inútil decir que, hecho caso omiso del intruso dios Himeneo, todos los personajes de esta escena son retratos.

El cuadro tiene de alto 4 metros, y de anchó 2 metros 45 cent.

los fines
, lo abs-
ar lo que
ar el dios
splicado?
imeneo,

45 cent.



Rubens p.

DÉBARQUEMENT DE LA REINE.

FRANCO DELLA REGINA.

Des
Liorn
en la
des q
Acom
sa de
El
duque
prese
pañó
él go
ta co
arma
en F
reina
expro
lio es
protá
el di
amar
La
dudo

DESEMBARCO DE MARIA DE MEDICIS

EN MARSELLA.

Después de haber sufrido un grave temporal en la travesía desde Liorna á Marsella, la galera que conducía á Maria de Médicis aportó en la última de dichas ciudades. Allí fué recibida por las autoridades que le tributaron los honores debidos á la esposa del monarca. Acompañáronla la duquesa de Mantua su hermana y la gran duquesa de Toscana su tía.

El pintor ha querido caracterizar mas el asunto retratando al gran duque como otro de los que acompañaron á la reina; pero le ha representado dentro de la galera como para dar á entender que la acompañó en sus satisfacciones no abandonando por esto los estados que él gobernaba. La Francia personificada en la matrona armada cubierta con un manto sembrado de flores de lis (que son del escudo de armas perteneciente á la casa de Borbon, dinastía que entró á reinar en Francia con Enrique IV) recibe en actitud respetuosa á la nueva reina: otra matrona coronada de almenas personificando la ciudad, expresa con su ademan que la esperan los moradores de esta: el palio está ya prevenido: la Fama cerniéndose sobre la cabeza de la protagonista hace resonar en los aires el sonido de sus trompetas: y el dios Neptuno con su ciclo de divinidades marítimas se ocupan en amarrar el buque.

La oportunidad de estos seres mitológicos en la alegoría, es algo dudosa: tanto cuanto es oscuro el sentido que encierran. Después



DESEMBARCO DE MARIA DE MEDICIS EN MARSELLA.

de la tormenta que en la travesía sufrió el buque, difícilmente puede decirse, qué vienen á significar estas divinidades en las cuales se supone el poder de agitar las olas y calmar su furor.

Respecto de la ejecución, también puede censurarse por inconveniente, la disposición; habiendo dado demasiada importancia á estas figuras mitológicas, que al cabo no son mas que accesorios en el cuadro. Si Rubens lo hizo con la intención de hacer alarde de su talento en la pintura de las carnaciones, bien puede asegurarse que alcanzó su objeto. Y esta circunstancia puede, hasta cierto punto, compensar el mal efecto de estos tipos y de este exagerado movimiento de líneas.

El cuadro tiene de alto 4 metros y de ancho 2 metros 45 cent.

...
nte pue-
cuales se

inconve-
cia á estas
en el cua-
su talen-
e que al-
nto, com-
ovimiento

5 cent.



Roussin p.

399

MARIE DE MÉDICIS ARRIVE À LYON.

MARIA DE' MEDICI ARRIVA A LIONE.

Imp. N. Chardon aîné, à Paris, chez la Citoyenne.

En
 fue do
 Hé
 exigia
 ginal.
 hacerl
 Si a
 supren
 dadera
 der de
 puede
 mos p
 Baj
 y con
 entend
 el prin
 no á J
 tuoso
 deados
 paz br
 ciándo
 racteri
 do del
 trona e

LLEGADA DE MARIA DE MEDICIS Á LION.

En Lion fue donde Henrique IV recibió á su nueva esposa , y allí fue donde se ratificó y consumó el matrimonio.

Hé aquí un asunto que por parte del pintor que debía tratarle exigia suma delicadeza y mucha fecundidad de genio para ser original. El temple de alma de Rubens y su trato cortesano habian de hacerle salir airoso de semejante empresa.

Si alguna vez puede admitirse á Júpiter como personificación del supremo poder , es en este cuadro ; pero ni aun así no existe verdadera analogía ; porque el Júpiter del paganismo representó al poder *del cielo y de la tierra* , y en el cuadro de este número solo puede representar el Supremo poder de acá abajo. Pero prescindamos por un momento de esta cuestion , y examinemos la alegoría.

Bajo los atributos de tal divinidad está retratado aquí Henrique IV; y con los de Juno , Maria de Medicis. La espresion de ambos dá á entender perfectamente una situacion cual la que queda indicada en el primer párrafo de este artículo. Júpiter (Enrique IV) toma la mano á Juno (Maria de Medicis) : muéstrase el primero tierno y afectuoso con la segunda ; y esta con aquel , modesta y deferente. Rodeados de amorcillos , Himeneo blandiendo su antorcha , el iris de paz brillando entre las nubes , la aurora de tan dichosa época anunciándose con la estrella su precursora ; todos son elementos que caracterizan la situacion. La ciudad de Lion , que se divisa en el fondo del cuadro , contempla á ambos esposos , personificada en la matrona que monta el carro simbólico que está en primer término.



LLEGADA DE MARIA DE MEDICIS A LION.

En la disposición como en la invención, Rubens dió muestras de su genio; y si su pasión por la alegoría hizo que se escediese quizá en el empleo de elementos mitológicos, está todo compensado con haber hallado una forma conveniente al asunto, dentro del círculo de la alegoría, y con haber dispuesto las partes componentes de un modo adecuado á la situación.

Grabó este cuadro Duchange.

Tiene de alto 4 metros, y de ancho 2 metros 45 centímetros.

ras de
quizá
lo con
círculo
de un

ros.



Rubens p.

NAISSANCE DE LOUIS XIII.

NASCITA DI LUIGI XIII.

Eleva
 rial de l
 bre; pu
 inconven
 bajar im
 y razona
 de este
 nista de
 modo di
 ria está
 La espr
 sola circ
 leccion.
 que esta
 Todo el
 situacion
 la alego
 de mal
 importa
 pasará o
 serán e
 En e
 el habee

NACIMIENTO DE LUIS XIII.

Elevar sobre la esfera de lo vulgar, de lo trivial y de lo mas material de la realidad las necesidades que la naturaleza impone al hombre; purificarlas de todo lo que puede ser indiferente, inútil y aun inconveniente al buen efecto moral y artístico, es idealizar, es trabajar impulsado por el genio y bajo la direccion de un criterio justo y razonado. La alegoría exigió de Rubens este trabajo en el cuadro de este número, pero se lo exigió sublimado. Asi es que la protagonista de la coleccion de cuadros que nos ocupa se presenta de un modo digno al par que propio del género de pintura en que la historia está aqui tratada, sin menoscabo de lo interesante de la situacion. La expresion de la reina es lo mejor que el cuadro tiene; y por esta sola circunstancia puede este colocarse entre los mejores de la coleccion. El dolor fisico está templado por la satisfaccion moral, sin que esta pueda suplir el abatimiento de fuerzas producido por aquel. Todo el aparato que el mundo de la realidad hubiera exijido en una situacion como la de la reina, se hace inconveniente en la esfera de la alegoría; y la verdad deja de buen grado lo comun, lo trivial y lo de mal efecto, quedando con lo mas original, lo mas propio y lo mas importante. Colóquese á la reina postrada en un lecho, y la escena no pasará de ser muy familiar; y los demás elementos de la alegoría serán eterogéneos.

En estos elementos quizá no se halle tanto acierto. Sin embargo el haber depositado al príncipe recién nacido en brazos de ese robus-



NACIMIENTO DE LUIS XIII.

to jóven, caracterizado con los atributos de la Salud (*), no deja de ser una idea bien aceptable: pero el haber colocado en el lado opuesto, á la Fecundidad llevando en su cuerno característico señales precursoros de la de la reina, á decir verdad, produce un efecto que raya en caricatura.

Tampoco es fácil decir el papel que puede tener en esta escena la figura de la Justicia. El Pegaso que atraviesa el espacio, y el carro del Sol ascendente quizá sea una alusion al progreso que iba á tener *la ilustración*; pero no vemos que en la escena aqui representada, este incidente se halle en el lugar mas propio, porque el alumbramiento no es su causa eficiente. Háse dicho que representaba la hora del alumbramiento; pero el príncipe nació cuando se supone al sol en descenso: á las diez de la noche.

Este cuadro ha sido grabado por Benito Audran.

Tiene de alto 4 metros y de ancho 2 metros 45 cent.

(*) Quizá no proceda de la imaginacion de los antiguos griegos la idea de un Esculapio-culebra, aludiendo á la muda de la piel que anualmente sufren las culebras y á la finura de la misma, símbolo de eterna juventud, salud y longevidad.

leja de
opues-
es pre-
lo que

cena la
el carro
á tener
entada,
umbra-
la hora
e al sol

ea de un
as eule-
gividad.

*Rubens r.*

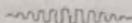
MARIE DE MEDICIS INVESTIE DU GOUVERNEMENT.

MARIA DE' MEDICI INVESTITA NEL GOVERNO.

Nue
 mediat
 crito R
 cialmen
 biógrato
 que pod
 suceda
 relevar
 la gloria
 serie de
 desde 1
 Pero
 persona
 de opon
 dido el
 del Esta
 consigna
 taba la c
 esta señ
 tan elev
 Ruben
 modo an

MARIA DE MEDICIS

ENCARGADA DEL GOBIERNO.



Nueve años pasaron desde el hecho consignado en el cuadro inmediato anterior hasta el consignado en el presente. Es que circunscrito Rubens á los hechos que á la reina correspondieron mas especialmente, y no á los del rey ni á los del reino, á fuer de buen biógrafo, nada debió de hallar digno de representación pictórica: lo que podrá probar, que no todo lo que en el mundo de la realidad sucede cabe en el mundo del arte, sobre todo cuando este trata de relevar de punto una idea determinada ¿Qué hubieran importado á la gloria de Maria de Medicis (objeto que Rubens se propuso en esta serie de cuadros), los sucesos familiares que pudieron verificarse desde 1601 á 1610? Bien poco por cierto.

Pero en este último año, Enrique IV determinó ir á mandar en persona el ejército que había de hacer la guerra á la Alemania á fin de oponerse á las pretensiones de la casa de Austria que había invadido el ducado de Cleves, y creyó conveniente encargar las riendas del Estado á su esposa. Un hecho como este era bien digno de ser consignado en la historia de la reina, porque al paso que manifestaba la confianza que el rey tenia en ella, honraba sobre manera á esta señora, puesto que la presentaba como digna de desempeñar tan elevado como difícil cargo.

Rubens, siguiendo la alegoría, ha representado este hecho de un modo análogo al que emplearon los griegos en la representación de ac-



T.

MARIA DE MEDICIS ENCARGADA DEL GOBIERNO.

ciones determinadas por medio del anaglifo ó bajo-relieve, esto es, decir mucho con pocos medios, ó lo que es lo mismo, presentando la accion, no en su desarrollo pictórico, sino en simple carácter, en lo mas esencialmente característico de ella. Y semejante modo de presentar la accion convenia perfectamente al género que para esta coleccion de cuadros Rubens habia elegido.

Con efecto, el rey se presenta aquí armado, y está al frente de algunos militares, tambien en traje de guerra, teniendo uno de ellos en la mano el estandarte real. Entrega á la reina un globo sembrado de flores de lis. Sabido es que tales flores eran el distintivo de la casa entonces reinante, y que el globo ha pasado á ser desde el antiguo imperio romano, el símbolo del supremo poder (*). La espresion que Rubens ha dado al delfin enlaza á ambos esposos con vínculos de familia al propio tiempo que por interes del trono. Las dos figuras que forman el acompañamiento de la reina deben de tener algun significado alegórico ya que están representadas mas bien con efecto artístico que con propiedad arqueológica. Supónese que representan la Prudencia y la Generosidad: y consignamos esta suposición sin ánimo de asegurar que esta fuese la intención de Rubens, ya que dejó estas individualidades sin determinar.

Este cuadro fué grabado por J. Audran.

Tiene de alto 4 metros, y de ancho 2 metros 44 cent.

(*) El emperador romano Augusto principió á usar el globo como símbolo del dominio que ejercia sobre todo el mundo conocido. Los que le sucedieron siguieron su ejemplo, y hasta llegó á ponerse sobre él una figura de la Victoria. Los emperadores cristianos sustituyeron una cruz en lugar de esta figura. En el cuadro de este número las flores de lis sustituyen propia y convenientemente á la cruz.

o.

e, esto es,
representando
carácter, en
de modo de
e para esta

el frente de
no de ellos
globo sem-
el distintivo
á ser desde
ler (*). La
esposos con
trono. Las
ben de te-
s mas bien
pónese que
os esta su-
on de Ru-

o símbolo del
ieron siguio-
ría. Los em-
el cuadro de
a cruz.



OSQUEREMENT DE MARIE DE MEDICIS

La
 toda
 remo
 brilla
 categor
 tas vi
 yeuse
 ron á
 de Mo
 caball
 de Va
 esta c
 Ru
 ta hija
 do : re
 brados
 títulos
 justicia
 mesi c
 presag
 perarse
 un mo
 alterar

HISTORIA DE MARIA DE MEDICIS.

(852)

CORONACION DE MARIA DE MEDICIS.

La reina obtuvo de su esposo el ser consagrada y coronada con toda la solemnidad que en tales actos suele usarse. Verificóse la ceremonia en la iglesia de San Dionisio; habiendo sido una de las mas brillantes de su clase, no solo por el número de personas de elevada categoria que concurrieron, sino por la riqueza de los trajes que estas vistieron y de las joyas con que se engalanaron. El cardenal Joyeuse fué el que colocó la corona en la cabeza de la reina: asistieron á aquel acto entre otras personas notables las viudas de Condé y de Montpensier y la condesa de Conty, el duque de Ventadour y el caballero de Vendome; y hasta la repudiada esposa del rey, Margarita de Valois no pudo dispensarse, á causa de su alcurnia, de asistir á esta ceremonia.

Rubens colocó á uno y otro lado de la reina al delfin y á la infanta hija del rey: á este le retrató en la tribuna que se ve en el fondo: retrató tambien á los principales concurrentes que quedan nombrados, habiéndolos caracterizado con las insignias propias de sus títulos; y puso en manos de Ventadour el cetro, y la mano de la justicia en la de Vendome. La reina lleva el manto de terciopelo carmesí con las flores de lis de oro. Respecto de la alegoría se ciñó á presagiar la riqueza, la abundancia y recompensas que podian esperarse del gobierno dirigido por la reina, habiéndola tratado de un modo sencillo, como puede verse, sin recurrir á la mitología ni alterar el hecho histórico. Siempre parecerá pueril y caprichosa la

CORONACION DE MARIA DE MEDICIS.

idea de hacer figurar dos perros en la escena llenando un punto nada secundario por cierto, del cuadro.

Apesar de la gran balumba, y quizá demasiada complicacion de pliegues, en el echado de los ropajes, y la diversidad de telas de que están hechos estos, no hay confusion; efecto sin duda de la economía de figuras y de grupos, sin pobreza de aquellas ni de estos. La buena disposicion es lo que da á la composicion un mérito nada comun.

Este cuadro ha sido grabado por Audran.

Tiene de ancho 1 metro 83 cent; y de alto 4 metros.

unto na-

cion de
de que
econo-
stos. La
ada co-

HISTORIA DE MARIA DE MEDICIS.

(853)

MARIA DE MEDICIS DECLARADA REGENTE.

Iba á terminar la primera mitad del mes de mayo de 1610, cuando el puñal de Ravaillac privó á la Francia de su rey Henrique IV, quedando en la edad de ocho años el delfin que debía sucederle. Un decreto del Parlamento confirió á la reina viuda la direccion de los negocios del Estado, siendo por tanto declarada regente durante la menor edad de Luis XIII.

Falta en este cuadro la unidad de interés, y por lo mismo no produce el efecto que debiera producir. Si á esta especie de apoteosis del rey Enrique IV que está representado á la derecha del cuadro no se le hubiese dado igual importancia que á la alegoría que está á la izquierda relativa al acto de investir á la reina viuda con la regencia del reino, esta alegoría hubiera adquirido todo el interés que aquel apoteosis le quita. Se quiso representar este apoteosis como asunto principal? en este caso, de sobras estaba la alegoría de la investidura. ¿Se quiso representar (como es lo mas probable por razones que cualquiera echará de ver, supuesto que se trataba de los hechos referentes á la reina) la alegoría de la investidura? pues entonces hubiera bastado que el apoteosis hubiese aparecido en el cuadro, como episodio causal. La *Victoria* y la *Fama* doliéndose de la pérdida del héroe á quien la *serpiente* de la envidia ha privado de la existencia, llaman la atencion muy detenidamente hácia este punto del cuadro.

La reina sentada en el trono y envuelta en un velo negro; la Francia presentándole el globo sembrado de lises, emblema del

MARIA DE MEDICIS DECLARADA REGENTE.

supremo poder; el tñmon que se le ofrece; la Prudencia y la Sabiduría aconsejándola; los caballeros prestándole juramento de fidelidad; son elementos que por sí solos constituyen un cuadro, como le constituye tambien el apoteosis. Insistimos pues en la opinion que no hay aquí unidad de interes, dividiéndose este, y neutralizándose el de las dos acciones aquí representadas.

Séanos permitido tambien hacer notar, que hay en esta composicion un movimiento de líneas que fatiga, no hallando apenas vista un punto en donde descansar. El mismo trozo de arquitectura que se vé en el fondo tiene los contornos cortados por las figuras situadas en el espacio que le separa del espectador.

Los efectos del colorido de este cuadro son sumamente brillantes. Este cuadro ha sido grabado por Duchange.

Tiene de ancho 7 metros 83 cent.; y de alto 4 metros.

ENTE.

adencia y la Sabi
uramento de fide
un cuadro, com
s en la opinion d
e este, y neutro
las.

y en esta compos
hallando apenas
rozo de arquitect
ados por las figur
dor.

mamente brillante

o 4 metros.



EFFECTS DU GOUVERNEMENT DE MAIHE DE MEDICIS

EFE

Un
glo se
prou
nidad
que o
conoc
tal. E
ecles
á ent
cristi
Al co
de di
que e
apres

F
califi
époc
dar
Sin e
sent
el qu
se ca
(y p

HISTORIA DE MARIA DE MEDICIS.

(854)

EFECTOS DEL GOBIERNO DE MARIA DE MEDICIS.

Un cuadro de esta naturaleza no podía producirse sino en un siglo sobrado adicto á lo conceptuoso, ó á lo menos que gustó muy pronunciadamente de erudicion mitológica sin reparar en la oportunidad ó conveniencia de la representacion. No deberá estrañarse pues que el arte cristiano, siquiera sin alguna intencion (y es preciso reconocerlo así) se hiciese apóstata, ó cuando menos apareciese como tal. Hacia cosa de un siglo que en literatura se usaban por autores eclesiásticos, tales como el cardenal Bembo, expresiones que daban á entender perfectamente la invasion de ideas paganas que en el arte cristiano se verificó en la celebrada época llamada del Renacimiento. Al colegio de los cardenales le llamó *Colegium augurium*: á la misa de difuntos, *litatio diis manibus*: de San Francisco se dejó decir, que *in numerum deorum receptus est*; y de un moribundo, que se apresura *deos superesque placare*.

Despues de tamaños contrasentidos (ya que no nos sea permitido calificarlos de otro modo) ¿que mucho que no pareciese mal en la época de Rubens el que Maria de Médicis princesa cristiana fuese á dar cuenta á Júpiter de su conducta en el gobierno de la Francia? Sin embargo es preciso estar prevenido contra esta clase de representaciones y atacarlas con las armas de la sana razon, para evitar el que se vuelva á caer en el abuso de la mitología en que entonces se cayó. Sin embargo de buen grado podremos admitir el que se diga (y prescindimos de la adulacion que en ello pudo haber) que aquel

EFFECTOS DEL GOBIERNO DE MARIA DE MEDICIS.

gobierno de Maria de Médicis fué dulce y suave, y que fué todo *amor*; que la *Ilustracion* y la *fuerza de las armas* aconsejadas por la *Sabiduria* echaron la *Discordia* la *Envidia* y el *Fraude*, del suelo de la Francia que por tanto tiempo habian desolado; y no habrá inconveniente en que el *Amor* sea representado como *Cupido*, la *Ilustracion* como *Apolo*, la *fuerza de las armas* como *Marte*, la *Sabiduria* como *Minerva* etc. etc. Pero un cristiano dando cuenta de sus acciones al padre de los dioses del paganismo, es una idea tan herética entre los cristianos como antidogmática pudo ser entre los paganos, ya que estos supusieron que solo á tres jueces del infierno fué á quien debieron los muertos dar cuenta de la conducta observada acá en la tierra.

Este cuadro tiene 7 metros 83 cent de ancho; y de alto 4 metros.

or;
Sa-
de
in-
lus-
ubi-
a de
tan
los
erno
rva-
tros.



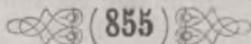
Rubens

410

MARIE DE MÉDICIS VICTORIEUSE.

MARÍA DE MÉDICI VITTORIOSA.

Este
 el histo
 los tér
 durant
 esta Re
 la obed
 mejor e
 para ap
 del sen
 determi
 expedic
 objeto ;
 á las m
 un acto
 mas ; d
 atribu
 Medicis
 toria y
 bre el e
 Ruben
 tanto d
 abliado
 el país
 insigni



MARIA DE MEDICIS VICTORIOSA.

Este cuadro no es mas que la expresion de una idea general que el historiador ó cronista de la reina hubiera podido formular en estos términos: *Las sediciones que los descontentos promovieron durante la regencia de Maria de Medicis, pusieron á menudo á esta Reina en la necesidad de emplear la fuerza para reducir á la obediencia algunas poblaciones; habiendo obtenido siempre el mejor éxito.* Es inútil pues que nos entretengamos en aducir razones para apoyar cualquiera de las opiniones que se han formado acerca del sentido de esta alegoria, queriéndolo unos particularizarlo á un determinado hecho. Creemos que cabe en la alegoria cualquiera de las expediciones militares que hizo ó mandó hacer la reina al indicado objeto; y refiérase en buen hora al viaje que hizo la regente en 1614 á las márgenes del Loire. La escena que se representa en el fondo es un acto de sumision de una ciudad rendida por la fuerza de las armas; debiendo ser considerada esta escena no mas que como un atributo característico de la alegoria, en la cual vemos á Maria de Medicis en traje de Belona acompañada de la *Fuerza*, de la *Victoria* y de la *Fama*, y la reina de las aves cerniendo sus alas sobre el ejército victorioso.

Rubens ha desplegado en este cuadro las galas del colorido que tanto distingue á la escuela en que la historia del arte le supone afiliado. A la variedad de tintas y tonos que pueden admirarse en el paisaje, debe añadirse el efecto sorprendente de los objetos mas insignificantes de primer termino, siendo ejecutados con suma de-

MARIA DE MEDICIS VICTORIOSA.

licadeza los vegetales que en él se distinguen. La pedrería de que está adornado el yelmo, el plumaje de la cimera blanco y verde, los matices del raso blanco del traje que viste la reina, forman un conjunto bien dispuesto, una accidentación de la luz bien sentida, y unas armonías y gradaciones tan bien combinadas, que no titubearíamos en presentarlas como un ejemplo de la verdadera *magia del colorido*.

Natier titula el cuadro de este número *Voyage de la reine à Pont-de-Ce*, pero sin fundamento; porque la Historia no hace mención de semejante viaje antes de 1620, época en que sin razón podía considerársela victoriosa.

Este cuadro fué grabado por Cárlos Simoneau, mayor.

Tiene de alto 4 metros; y de ancho 2 metros 45 cent.

e que
verde,
an un
senti-
no ti-
magia

Pont-
encion
a podia



Vidone

ÉCHANGE DES DEUX REINES

CAMBIO DELLE DUE REGINE.

Ma
cual d
debia
bel, c
Felipe
divisor
llos tie
remon
Rub
do rep
cange.
habien
una de
caract
suyo,
cer el s
regocij
sobre l
bens n
del cua
termin
genera
de los

CAMBIO DE LAS DOS PRINCESAS.

María de Médicis había hecho con España un tratado en virtud del cual debía celebrarse un doble enlace: la infanta de España Doña Ana debía casar con Luis XIII de Francia, y la hermana de este, Doña Isabel, con el príncipe heredero del trono de España que después fué Felipe IV. El cange debió verificarse en medio del río Bidasoa, línea divisoria de ambos estados. La susceptibilidad diplomática de aquellos tiempos exigiólo así; y sobre un puente de barcas se hizo la ceremonia.

Rubens ha prescindido aquí de los detalles históricos; no habiendo representado á ninguno de los personajes que intervinieron en el cange. Simplemente ha dado razón del cange de las dos infantas, habiendo condensado aquellos detalles en las dos figuras alegóricas, una de Francia, y otra de España, que, como puede verse, están bien caracterizadas por los atributos. El resto de la alegoría se explica de suyo; no ofreciendo nada dudoso: pues con efecto es fácil reconocer el sentido de los amorcillos llevando la antorcha de Himeneo unos, regocijándose otros al rededor de la Felicidad que derrama dones sobre las dos princesas. En la personificación del río Bidasoa, Rubens no ha hecho mas que buscar contraste para el colorido general del cuadro, habiendo prescindido absolutamente de los atributos determinativos de la individualidad. Está personificado aquí un río, en general, no el río Bidasoa. En cambio el efecto del desnudo al lado de los ricos y holgados trajes de las princesas es digno de mencio-

CAMBIO DE LAS DOS PRINCESAS.

narse, presentándose los accidentes del color en aquel y en estos de un modo variado al mismo tiempo que natural.

¡ Naturalidad ! He aquí una circunstancia que se echa de menos en la actitud de la figura que representa á la Francia ; contribuyendo no poco al efecto barroco que el cuadro en general produce.

Este cuadro ha sido grabado por Audran.

Tiene de alto 4 metros y de ancho 2 metros 45 cent.

CAMBIO DE LAS DOS PRINCESAS.

s de

enos

endo



Raphaël

408.

MAJORITÉ DE LOUIS XIII

MAJORITA DI LUIGI XIII.

A r
el timo
la may

Esta
raria d
este n
mismo
senta á
demas
mismo
á favor
de la l
las cua
dos ca
Fama l
timo la
viajes r

Este
figurad
el ánim
do que
todas la
cho la
forma p

MAYOR EDAD DE LUIS XIII.

A mediados de 1614 Maria de Médicis entregó á su hijo Luis XIII el timon del Estado , habiendo hecho reconocer por el Parlamento la mayor edad del rey.

Esta alegoria pudiera considerarse hasta vulgar en la forma literaria del arte , pero en la forma plástica tal como en el cuadro de este número se presenta , está concebida con originalidad , por lo mismo que es natural y sumamente sencilla. La matrona que representa á la Francia situada en el centro del buque descuella sobre las demas figuras , y se presenta como el único y principal pasajero del mismo : Maria de Medicis espresa perfectamente la cesion que hace á favor de su hijo , del timon ; el movimiento del buque está á cargo de la Fuerza , de la Prudencia , de la Justicia y de la Buena fe , los cuales estan sentadas en el banco, teniendo sus respectivos escudos característicos á fuer de remeros de las antiguas galeras : la Fama hace resonar en los aires el sonido de las trompetas : y por último la constelacion de Geminis , presagio ordinario de los buenos viajes maritimos , brilla en el cielo.

Este cuadro cumple perfectamente con las condiciones del lenguaje figurado , esto es , aclarar la idea , producir nuevas sensaciones en el ánimo del espectador , ilustrar el concepto y desarrollarle de modo que nada deje que desear. Quizá en la forma literaria del arte todas las circunstancias que estan aquí representadas hubieran hecho la alegoria excesivamente nimia , prolija y difusa , pero en la forma plástico-gráfica , por la misma razon que puede presentarse

de lleno y de una sola vez en el ánimo del espectador, no solo desaparecen estas circunstancias, sino que son aquí indispensables por exigirlas la naturaleza especial de esta forma: bien así como no le es dado al poeta descender en sus descripciones á detallar las ramas de un árbol ó los accedentes de un peñasco, de lo cual no puede dispensarse el pintor.

Hay en este cuadro una gradacion de claroscuro que ilusiona, una armonia de colorido que embelesa, una libertad de pincel que borra la idea de la mano que le ha hecho correr sobre el lienzo.

No conocemos ninguna estampa de esta composicion.

Este cuadro tiene de alto 4 metros, y de ancho 2 metros 45 cent.

sa-
oor
le
ias
ede
ana
orra

ent.



FÉLICITÉ DE LA RÉGENCE

FELICITA DELLA REGGENZA.

Mej
 en la
 la inte
 Maria
 brado
 balanza
 consec
 escena
 pensan
 encia
 briende
 cándolo

La r
 sa. Es
 todo el
 puede
 dice qu
 otra pa
 vivient
 alegoria
 cion, n
 se para
 solo de

FELICIDAD DE LA REGENCIA.

Mejor dijéramos, usando el lenguaje de nuestros tiempos. *Acierto en la administración de la Regencia.* A lo menos esta debió de ser la intencion de Rubens, toda vez que representa en esta alegoría á Maria de Médicis sentada en el sôllo, vestida con el manto azul sembrado de flores de lis, teniendo en una mano el cetro y en la otra la balanza de la Justicia, y escuchando los consejos de Minerva; y como consecuencias de esta manera de gobernar, haciendo figurar en la escena á la Abundancia derramando frutos, á la Prosperidad recompensando á los genios, á la Ignorancia, á la Envidia y á la Maledicencia arrastrándose por el suelo, y por último al Tiempo descubriendo á la Francia semejante estado de cosas y á la Fama publicándole.

La riqueza de ideas desplegada en esta alegoría llega á ser fatigosa. Es imposible que de un solo golpe de vista penetre el espectador todo el sentido: el cual por mas que se presente inteligible, solo puede hallarse por una serie de actos de la razon. Este cuadro mas dice que expresa: asi es que se comprende mejor que se siente. Por otra parte la expresion considerada como exteriorizacion de los movimientos del alma, no hace aqui (como sucede en la mayor parte de alegorías complicadas) gran papel, ni como elemento de representacion, ni de efecto: en la complicacion de términos, el espectador no se para en ella sino en el significado: busca primero el sentido, y solo despues de haberle hallado es cuando busca en las figuras la ex-

FELICIDAD DE LA REGENCIA.

presion, la cual por lo mismo, bien puede considerarse como un elemento secundario.

El gran mérito de este cuadro está en el colorido. Hay una riqueza de contrastes admirable: y no por efecto de la buena disposición del gran número de colores simples, sino por la variedad de carnaciones; habiendo proporcionado buena ocasion para ello la diversidad de sexos, edades y naturaleza de los seres que figuran en la escena. Véase aquí desde la frescura de la edad infantil al rudo vigor del Sá-tiro. Los ropajes que hay, con la uniformidad de color sirven perfectamente para marcar mejor tales contrastes.

Este cuadro fué grabado en 1704 por B. Picard.

Tiene de alto 4 metros; y de ancho 2 metros 45 cent.

-
n
l-
ad
n.
l-
r-



Rubens p.

409

MARIE DE MEDICIS QUITTE LA VILLE DE BLOIS.

MARIA DE' MEDICI PARTE DA BLOIS.

La
 en q
 la id
 hace
 Está
 ceptu
 ria : y
 zara,
 de Fac
 tiran.
 Que
 la No
 de part
 medios
 dido p
 la luz
 poeta,
 surado.
 El as
 sion de
 de 1619
 pocos de
 conde de
 de recobr
 S

MARIA DE MEDICIS ESCAPANDO DE BLOIS.

La alegoría es innecesaria en la obra de arte desde el momento en que no ofrece un elemento de claridad ó de mayor ilustración de la idea, ó en que esta puede presentarse en su sentido propio: y se hace inútil cuando complica los medios de expresión que se emplean. Está desacreditado en la forma literaria del arte aquel lenguaje conceptuoso, todo erudición, que emplea la metáfora solo por palabrería: y se haría hasta ridículo en nuestros tiempos el que alegorizara, por ejemplo, la salida del sol valiéndose de la idea mitológica de Faetonte y del carro de Apolo y de los cuatro caballos que de él tiran.

Que para indicar la venida de la noche hayan dicho los poetas que *la Noche ha tendido su negro manto sobre la tierra*, nada tiene de particular; porque la forma literaria no tiene á su disposición medios para hacer visible la oscuridad. Pero un pintor, que ha podido presentar la escena con todas las circunstancias de la falta de la luz natural, traduzca literalmente al lenguaje plástico la frase del poeta, es una redundancia y hasta un abuso bien digno de ser censurado.

El asunto del cuadro de este número se reduce á la furtiva evasión de la ciudad de Blois que Maria de Medicis realizó en febrero de 1619, de noche, saliendo por una ventana, acompañada de muy pocos de los de su comitiva (tales como, su camarista Catalina, el conde de Brenne, y Duplessis) creyendo que había llegado la ocasión de recobrar el poder que había perdido.



MARIA DE MEDICIS ESCAPANDO DE BLOIS.

Rubens, siguiendo su plan de alegorizar toda la Historia, no presentó aquí mas que el carácter general del hecho, habiendo prescindido de muchos detalles históricos; apesar de que se echa de menos alguno de los que hubieran podido dar mas idea de lo furtivo de la evasión; porque si bien ha presentado la escena, de noche, no siempre la noche es encubridora de actos que necesitan sigilo, y menos cuando se la ilumina con antorchas encendidas, como se ve en el cuadro que nos ocupa. Ha presentado pues aquí un efecto de noche, cuando no por una grande oscuridad en el fondo del cuadro, por estas antorchas que ha encendido; luego ¿qué papel hace esa figura de la Noche cerniendo sus alas sobre la cabeza de la reina y desplegando su manto sobre ella? Este término de la alegoría es, á nuestro modo de ver, redundante, habiéndose querido expresar con un medio figurado lo que por un medio propio hubiera sido mas claro, facil y naturalmente representado.

Este cuadro ha sido grabado por Cornelio Vermeulen.

Tiene de alto 4 metros; y de ancho 2 metros 45 cent.

no
res-
de
tivo
he,
to,
o se
ecto
cua-
nace
eina
goria
ex-
biera



Inbano p.

MARIE DE MEDICIS ACCEPTE LA PAIX

MARIA DE' MEDICI ACCETTA LA PACE

Para
Médicis
po de 7
armas.
desde E
ambas p
Sin emb
y se rea
dos de p
Exam
el sentid
reseña a
embargo
el traje o
investido
parte del
que el m
Tolosa, s
lette.

La exp
que bien
de la rein
querido h
sé

MARIA DE MEDICIS ACEPTA LA PAZ.

Para llevar adelante su objeto, de recobrar el poder, Maria de Médicis hizo preparativos de guerra, quizá aconsejada por el arzobispo de Tolosa que fué de opinion de que se tentase la suerte de las armas. La reina desde la ciudad de Angulema á donde habia pasado desde Blois, escribió al rey dándole seguridades de adhesion; pero ambas partes no dejaron de hacer aprestos para el ataque y defensa. Sin embargo cruzáronse mensajeros, hubo conferencias, y concertóse y se realizó la paz entre la reina y el rey, siendo uno de los encargados de proponerla por parte de este, el cardenal de Rochefoucault.

Examínese con detencion el cuadro de este número, y se hallará el sentido de la alegoría en perfecta conformidad con la Historia, cuya reseña acabamos de hacer por lo tocante al asunto aqui tratado. Sin embargo se hace preciso observar que el consejero de la reina viste el traje de cardenal, siendo así que en aquella sazón no se hallaba investido todavía con esta dignidad eclesiástica; pero ya que por parte del rey se presentaba un cardenal, quizá el amor propio exigió que el ministro de la reina no fuese simplemente el arzobispo de Tolosa, sino ya lo que este fué mas adelante, el cardenal de La Vallette.

La expresion del ministro mensajero del rey es propia nó menos que bien determinada; no yéndole en zaga la del ministro consejero de la reina. El ademan de este prelado indica la opinion que hubiera querido hacer prevalecer de que *se tentara la suerte de las armas*

MARIA DE MEDICIS ACEPTA LA PAZ.

para alcanzar el objeto que la reina llevaba, supuesto que parece que detiene el brazo que esta señora estiende para aceptar el ramo de oliva que Mercurio le presenta y el cardenal de la Rochefoucault le ofrece.

Inútil es decir que el colorido de este cuadro es brillante como la mayor parte de los de la coleccion.

Este cuadro ha sido grabado por Loir.

Tiene de alto 4 metros, y de ancho 2 metros 45 cent.

parece
ramo
oucault

omo la



Robens.

LA PAIX CONCLUE.

412.

LA PACE CONCHIUSA.

Imp. F. Schindler aux Arts - Rue de Valenciennes.

E
logo
tre e
los o
no p
sigu
histo
tituy
canto
pítul
redu
lo qu
tulo
conf
relati
As
y au
las p
medi
cho.
livo a
enten

AJUSTE DE LA PAZ ENTRE MARIA DE MEDICIS

Y EL REY.

El cuadro de este número trata un asunto si no igual, muy análogo al inmediato anterior. Verdad es que hay alguna diferencia entre el hecho de aceptar una paz y el de dejarla ajustada; pero al cabo los elementos de que ha de echarse mano para la representacion no pueden dar mas que variaciones de un mismo tema. Por consiguiente cuando se trata de formar una coleccion de cuadros de una historia ó poema, hay una necesidad de que cada uno de ellos constituya, por decirlo así, un capítulo especial de esta Historia ó un canto especial de este poema, que se distinga bien de los demás capítulos ó cantos. De otro modo la coleccion adolecerá del defecto de redundancia, ó no constituirá un todo perfecto. Decir en un capítulo que *Maria de Medicis aceptó la paz* y despues añadir otro capítulo para decir que *quedaron ajustadas las paces*, no parece lo mas conforme; y hubiera sido mejor reunir en un solo cuadro, todo lo relativo á las entendidas paces.

Así es que el asunto de este cuadro apenas puede determinarse: y aunque quiera decirse que representa la *definitiva conclusion de las paces* ¿que diferencia puede hallarse entre este cuadro y el inmediato anterior? Ninguna, como no sea el modo de presentar el hecho. Pero admitamos que el cuadro de este número trata el *definitivo ajuste de las paces* ¿que circunstancia hay aqui que nos dé á entender esta ultimacion? Cuando la reina aceptó la paz, la Buena

— AJUSTE DE LA PAZ ENTRE MARIA DE MEDICIS Y EL REY. —

fé pudo impulsar á la reina á ello del mismo modo; el Fraude la Fuerza y la Envidia pudieron igualmente ver frustradas todas sus esperanzas; y por último, la Paz hubiera podido figurar en primer término dispuesta del mismo modo á apagar la tea de la Discordia. Luego no tenemos inconveniente en decir, que el cuadro de este número y el anterior no debieran formar mas que uno. En una coleccion de cuadros para tratar un asunto tomado de la Historia ó de un poema debe haber buena eleccion de situaciones, y unidad de objeto, y en una palabra, deben atenderse las mismas reglas que para componer cada uno de tales cuadros, porque como queda dicho, estos no deben considerarse mas que como los capítulos de la Historia ó los cantos del poema.

El cuadro de este número le grabó Bernardo Picard en 1703.

Tiene de alto 4 metros; y de ancho 2 metros 45 cent.

y.
ude la
as sus
primer
ordia.
e este
na co-
a ó de
lad de
as que
dicho,
Histo-

3.



Babone.

45.

ENTREVUE DU ROI ET DE LA REINE.

ARBOCCAMENTO DEL RE E DELLA REGINA.

ha
so
de
señ
ces.
hec
prin
pren
vien
ficar
la re
rebe
timo
madr
que s
eu el
Lueg
la pa
presa
Otr
Si la
la Rei
Hidra

ENTREVISTA DEL REY Y DE LA REINA MADRE.

Poco importa aquí conocer los detalles históricos, porque no se ha tratado de caracterizar el asunto con ellos. Ni la época, en que se verificó la entrevista, ni la localidad en donde Luis XIII despues de haber ratificado el tratado de paz con su madre, reiteró á esta señora la seguridad de adhesion y afecto, nada de esto es aquí necesario. Llevando la alegoria hasta lo quimérico, y ensalzando el hecho hasta la exageracion, Rubens ha presentado los personajes principales levantados hasta las nubes, pero (y aquí se hace incomprendible la idea) levantados hasta aquella region al soplar de un viento, que buenamente pensando, debe suponerse capaz de vivificar, no de destruir, porque se avendria esta idea harto mal con la representacion del Valor aterrando con sus rayos la Hidra de la rebelion, mientras quedaria sin sentido el episodio que se ve en último término, que es todo dulzura y amor, en una palabra, á esa madre abrazando y besando cariñosamente á su hijo. Este viento que sopla y levanta el hecho hasta las nubes ¿qué carácter tiene en el cuadro de este número? Ninguno: es simplemente un viento. Luego su representacion es inútil: es una frase que nada dice: es la palabreria de un discurso. Bórrese esta figura, y el cuadro espresará idénticamente lo mismo.

Otra circunstancia no es menos digna de notarse en este cuadro. Si la dulzura y el amor son una consecuencia de la reconciliacion de la Reina madre con el Rey, no lo es menos el aterramiento de la Hidra de la discordia: luego este incidente debiera estar situado en

ENTREVISTA DEL REY Y DE LA REINA MADRE.

un punto igual al que ocupa el otro incidente que representa aquella dulzura y áquel amor, y de este modo los personajes principales aparecerían con toda la importancia de la espresion que el pintor ha sabido iniciar, esto es, la de deferencia para con su madre que tiene el rey, la de satisfaccion por la acogida que de este ha recibido que tiene la reina.

Este cuadro le grabó Duchange en 1709.

Tiene de alto 4 metros, y de ancho 2 metros 45 cent.

-
es
na
ic
i-



Rubens.

414.

LE TEMPS DÉCOUVRE LA VÉRITÉ.

EL TIEMPO SCOPRE LA VERDAD.

E
 refin
 a
 de e
 que
 habi
 Verd
 de la
 P
 habi
 la ga
 gos o
 sider
 blema
 bian
 La
 deja o
 un ra
 les es
 propia
 tados.
 que ac
 rey y

EL TIEMPO DESCUBRIENDO LA VERDAD.

El autor de los artículos de la edición francesa de este Museo dice refiriéndose al cuadro de este número :

«Al terminar la historia de Maria de Medicis con la reconciliacion de esta princesa con su hijo, Rubens creyó conveniente hacer sentir, que la mala inteligencia que habia parecido reinar entre ambos no habia podido existir en realidad; y que el Tiempo descubriendo la Verdad, habia ofrecido á SS. MM. la ocasion de reconocer la falsedad de las patrañas que habian sido la causa de sus diferencias.»

Puede muy bien aceptarse esta suposicion tanto mas cuanto que habiendo ideado Rubens sus cuadros á la vista de Maria de Medicis, la galanteria debió obligarle á sincerar á esta señora de todos los cargos que el mundo hubiera querido hacer á la misma. En esta consideracion ha representado Rubens entre los dos personajes el emblema de la Buena fé y el de la Ternura como circunstancias que habian mediado en la reconciliacion.

La combinacion del grupo formado por el Tiempo y la Verdad, no deja de tener una expresion demasiado material, pareciendo mas bien un rapto que una espontánea presentacion. Podrán ser muy naturales esas actitudes respecto de la situacion de las figuras, pero no serán propias de la categoria de los personajes que en ellos están representados. Fíjese la atencion en la idea y podrá uno convencerse de lo que acaba de decirse. *El tiempo descubre (ó presenta) la verdad al rey y á la reina.* La Verdad personificada, aunque conducida por el

EL TIEMPO DESCUBRIENDO LA VERDAD.

Tiempo, debiera haber aparecido aquí con buena voluntad, no de un modo que sea necesario un esfuerzo por parte del Tiempo para traerla delante de los príncipes, como en el cuadro de este número puede verse. En este cuadro la Verdad es un peso para el Tiempo: la gravedad física está aquí presentada con toda la rudeza de la materia.

En la disposición del cuadro, Rubens ha manifestado una excelente combinación de líneas; habiendo hallado ocasión propicia para sobresalir en vigor verdad y natural contraste del colorido. Las figuras que representan el Tiempo y la Verdad se la ofrecieron.

Este cuadro fué grabado por A. Loir.

Tiene de alto 4 metros y de ancho 1 metro 62 cent.



Hubert

405.

MARIE DE MÉDICIS.

MARIA DE MEDICI.

Ha
 tratar
 galan
 en ca
 reina.
 dice,
 rancia
 ciosa
 cesarie
 estas
 rienda
 nor ed
 Francia
 capital
 palacio
 de cua
 Apes
 el talen
 el traje
 do en l
 dos gen
 butos de
 con felio

MARIA DE MEDICIS.

Hasta el retrato de la protagonista de su poema quiso Rubens tratarlo alegóricamente. Pero esta vez ya no es posible pasar como galantería el modo de representación; porque la Historia desmiente en cada una de sus páginas el carácter que Rubens ha supuesto en la reina. La Historia, reasumiendo los actos de la vida de esta señora, dice, que no supo conservar á la nación francesa en la preponderancia que hasta entonces habia tenido. Que fue envidiosa, ambiciosa de mando, y tenaz, careciendo sin embargo del talento necesario para llevar á buen término sus planes. Pero en medio de estas cualidades (bien poco á propósito por cierto para sostener las riendas del Estado como ella sostuvo ya que gobernó durante la menor edad de su hijo) concédele la historia el haber importado á Francia el gusto por las bellas artes, habiendo proporcionado á la capital obras que lo acreditaran en todos tiempos. Tales son: el palacio de Luxemburgo, el paseo *Cours-la-reyne*, y la colección de cuadros de la cual forma parte el de este número.

A pesar de cuanto acaba de decirse vemos aquí ensalzado mas bien el talento gubernativo de la reina que el gusto artístico. Vistiendo el traje y armas de Minerva, rodeada de atributos guerreros teniendo en la mano la estatua de la victoria, y coronada de laurel por dos genios, se presenta aquí Maria de Medicis con todos los atributos de un talento militar que ha sabido llevar á cabo sus empresas con felicidad; y ni siquiera hay una simple indicacion de lo que hu-

MARIA DE MEDICIS.

hiera podido hacer lisonjero el recuerdo de Maria de Medicis, su gusto en las bellas artes.

Maria de Medicis nació en 1573. Nació en Florencia y vivió en Francia desde 1600. Murió en Colonia á la edad de sesenta y ocho años. El retrato de este número debió de ser pintado cuando la reina frisaba con los cincuenta años de su edad. Esta vez, si Rubens lisongeó, pudo hacerlo por galanteria cortesana, pero no sin derecho ni sin deber artisticos, porque el arte en el retrato no solo puede, sino que debe lisonjear; de otro modo no podria concebirse el arte en este género de pintura, seria convertir al pintor en máquina fotográfica presentando todos los accidentes insignificantes, inútiles, y aun perjudiciales al parecido.

En 1708 grabó este cuadro J. B. Massé.

Tiene de alto 2 metros 84 cent. y de ancho 1 metro 52 cent.

o
a
o
e
y



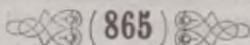
Rubens

FRANÇOIS MARIE DE MÉDICIS

FRANCESCO MARIA DE MEDICI.

214 60

Fu
 Na
 Su
 cono
 milita
 y que
 emper
 Si
 hombr
 mina
 cualid
 ya con
 ocupa
 person
 mica.
 La
 pecial
 privó d
 duos de
 riño. É
 rior per
 mano la
 sus Est



FRANCISCO MARIA DE MEDICIS.

Fué el padre de Maria de Medicis.

Nació en Florencia en 1541, y murió en la misma ciudad en 1587.

Sucedió á su padre Cosme I *el grande* en 1574 y en 1576 fué reconocido gran duque de Toscana por el Emperador de Alemania Maximiliano II; reconocimiento que su padre no habia podido obtener, y que él debió sin duda alguna á su enlace con la hermana de dicho emperador.

Si los rasgos fisiognómicos han de dar razon del interior de los hombres, un artículo que, como el presente, ha de ilustrar una lámina que representa un retrato, debe comprender en resúmen las cualidades mas relevantes del personaje retratado, que la Historia haya consignado en sus páginas. Sin embargo en el retrato que nos ocupa quizá sea fácil equivocarse, porque la primera cualidad del personaje retratado destruye la regla general de la ciencia fisiognómica.

La Historia achaca á Francisco Maria de Medicis un disimulo especial en sus intenciones, al mismo tiempo que un orgullo que le privó del afecto no solo de sus súbditos sino tambien de los individuos de su familia: sus mismos hermanos no le tuvieron gran cariño. Éstas circunstancias pudieron ser propias para la política exterior pero no le hicieron un gran gobernante. Mientras tuvo en su mano las riendas del gobierno, la perversidad de costumbres reinó en sus Estados. Estableció casas de banco en Roma y Venecia para ne-

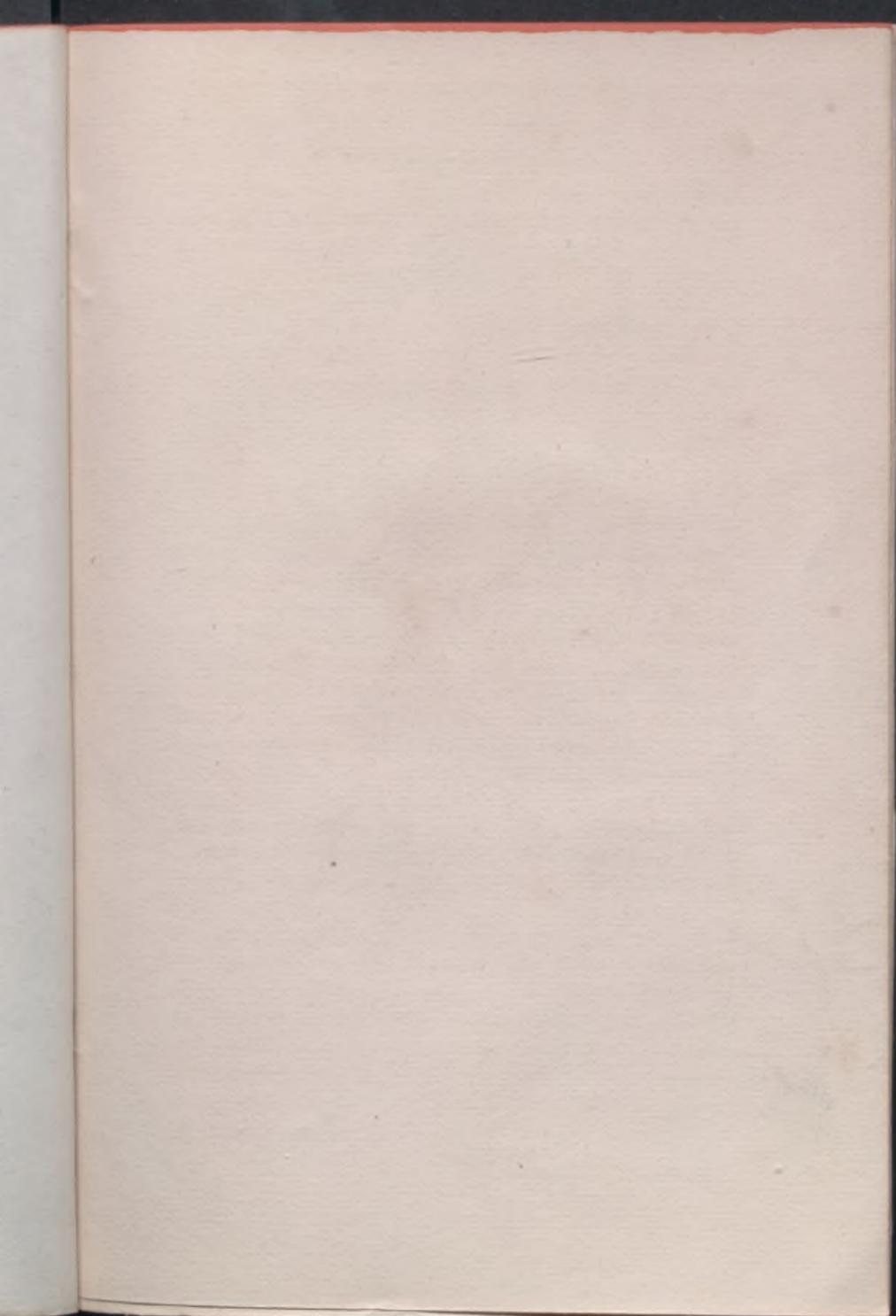
SÉRIE XII.

gociar por cuenta propia; lo que causó la ruina del comercio de sus súbditos. Sin embargo fué espléndido con las ciencias y con las artes, recompensando á los sabios y á los artistas y habiendo fundado la Academia *della Crusca*, tan célebre por el diccionario de la lengua italiana que publicó, y la no menos célebre galeria de pintura y escultura de Florencia. Aunque parezca que hay en el carácter de ese hombre ciertas anomalías, bien examinado, se hallará que muchas veces lo que parece virtud no es mas que una consecuencia de otra cualidad que se aleja bastante de lo virtuoso. Se puede proteger el talento, no para hourar al talento sino para ensalzarse con la honra que se dá.

No parece que en este retrato esté semejante personaje presentado sin el carácter que le fué propio, apesar de su disimulo.

Este cuadro le grabó Edelinck.

Tiene de alto 2 metros 50 cent. y de ancho 1 metro 50 cent.





Bodoni

414 Br.

JEANNE D'AUTRICHE

GIUVANNA D'AUSTRIA.

Fu
 Na
 do do
 Medic
 que ce
 rador
 como
 habia
 Este
 Es de
 do com
 minado
 cia en e
 no deja
 viste.
 Ruben
 las poca
 genio si
 en que
 adornos
 vida y la
 matices
 za de m

JUANA DE AUSTRIA.

Fué la madre de Maria de Medicis.

Nació en Praga en 1547; y murió en Florencia en 1578, dejando dos hijas: Leonor que casó con el duque de Mantua, y Maria de Medicis, cuyo personaje conocemos ya por la coleccion de cuadros que con el presente terminamos. Hermana de Maximiliano II emperador de Alemania debió ser ella la causa de haber este reconocido como gran duque de Toscana á Francisco Maria de Medicis con quien habia casado.

Este cuadro es digno compañero y colateral del inmediato anterior. Es de suponer que en la caracterizacion estuviere Rubens tan acertado como en aquel, ya que en esta fisonomía se dejan ver muy determinados los rasgos de una individualidad. Hay además cierta elegancia en el modo de llevar ese traje, por otra parte tan poco airoso, que no deja de indicar cierta delicadeza de ánimo en la persona que le viste.

Rubens ha sabido sacar mucho partido de este traje á pesar de las pocas condiciones artisticas que tiene; y ha manifestado que el genio siempre descubre donde quiera el lado bello aun de las cosas en que menos elementos de belleza existen. Muy rico en material y adornos, este traje era inútil para dejar ver en el cuerpo que cubre la vida y la expresion que la pintura necesita revelar. Sin embargo los matices y contrastes de color á que pudo dar lugar esa misma riqueza de materiales, los presentó Rubens sin monotonia alguna, habien-

JUANA DE AUSTRIA.

do sabido neutralizarla con el manto que cuelga al desden rodeando el faldamento. El cortinaje, prescindiendo de cierto barroquismo del plegado, no deja de contrastar tambien con la entereza del traje, y con la rectitud de líneas á que da lugar semejante cualidad.

El sombrero que lleva es de terciopelo negro y las plumas que le adornan son blancas. La casaca y vestido, son de ormesí, y sus adornos son bordados lo que aumenta la entereza que de suyo tuvo el ormesí de aquellos tiempos.

Grabó este cuadro Edelinck.

Tiene de alto 2 metros 47 cent ; y de ancho 1 metro 50 cen.

FIN DE LA SÉRIE DUODÉCIMA.

Alto
Alle
Baci
B
Berg
Buoi
Coign
Dela
Dych
Goss
Gross
Hers
Lebr
Lethi
Mari
Mazz
me
Mier
Muri
Nets
Pipp
Remb
Reni
Rosa
Roug
Ruben
Sanzi
Schne
Steube
Thom
Vann
dres
Vernet
Vinci
Werf
Zampi
min

Anóni

ÍNDICE POR AUTORES.

SÉRIE 42.

<i>Allaur</i> ,	795, 813.	Paris.
<i>Allegri, A.</i> (Correggio).	799	Paris. — Gab. Estrez.
<i>Baccio della Porta.</i> (Fra Bartolomeo.)	823	Florenca.
<i>Berghem, N.</i>	828	Id.
<i>Buonaroti, Miguel Angel</i>	811	Id.
<i>Coignet, Leon.</i>	805	Paris.
<i>Delaroche, P.</i>	797	Id.
<i>Dyck, A Van.</i>	827	San Petersburgo.
<i>Gassies, F.</i>	802	Paris
<i>Gros, A.</i>	842	¿ Paris ? — Gal. Orleans.
<i>Hersent.</i>	817	Id. id.
<i>Lebrun, C.</i>	829	Paris.
<i>Lethiere, J.</i>	810	Id.
<i>Marigny.</i>	825	Id.
<i>Mazzuola, F.</i> (El Parmesano.)	816	Londres. — Gab. Morlau.
<i>Mieris, J.</i>	814	Florenca.
<i>Murillo.</i>	809, 812, 819, 834.	Paris. — Gal. Soult.
<i>Netscher, G.</i>	820.	Florenca.
<i>Pippi, J.</i> (Julio romano)	832	Roma.
<i>Rembrandt, P.</i>	800	Se ignora.
	837	Dordrecht. — Gab. Van Dam.
	838	San Petersburgo.
<i>Reni, Guido.</i>	831	Florenca.
<i>Rosa, Salvador.</i>	824	San Petersburgo.
<i>Rouget.</i>	821	Paris.
<i>Rubens, Pedro Pablo.</i>	841	Munich.
	843 á 866.	Paris.
<i>Sauzio, Rafael.</i>	815	San Petersburgo.
<i>Schnetz.</i>	798, 818.	Paris.
<i>Steube, C.</i>	796, 806.	Paris.
	801, 835.	Paris. — Gal. de Orleans.
	826, 830.	Paris.
<i>Thomas, A.</i>	808	Londres. — Gal. Holvell-Carrs.
<i>Vannuchi, A.</i> (Andrea del Sarto.)	804, 822.	¿ Paris ? — Gal. de Orleans.
<i>Vernet, H.</i>	803	Paris. — Gab. Putois.
<i>Vinci, Leonardo.</i>	807	Viena. — Esterhazy.
<i>Werf, A. van der.</i>	833	Dordrecht. — Gab. Van Dam.
<i>Zampieri, D.</i> (El dominiquino.)	840	Paris.

ESCUultores ANTIGUOS.

Anónimos. 836, , 839.

Roma.

INDICE POR MUSEOS PÚBLICOS.

Establecimientos públicos de	
Florenca.	Núm ^{os} . 811, 814, 820, 823, 828, 831.
Munich.	841
Paris.	795 á 798, 802, 805, 806, 810, 813, 818, 821, 825, 826, 829, 830, 840, 843 á 866.
Roma.	832, 836, 839.
San Petersburgo.	815, 824, 827, 838.
Gabinetes particulares de	
¿Estrez. — Paris?	799.
Ésterhazy. — Viena.	807.
Holvell Carr. — Londres.	808.
Soult. — Paris.	809, 812, 819, 734.
Morlau. — Londres.	816.
¿Orleans. — Paris.	801, 804, 817, 835, 842.
Putois. — ¿Paris?	803.
Van Dam. — Dordrecht.	833, 837.
Se ignora.	800.
Se ignora. — ¿Paris?	825.

ÍNDICE DE LAS PINTURAS POR ESCUELAS.

Española.	Núm ^{os} . 809, 819, 834.
Flamenca.	827, 841, 843 á 866.
Francesa.	795 á 798, 801, 802, 804 á 806, 810, 821, 822, 825, 826, 829, 830, 835, 842.
Holandesa.	800, 820, 828, 833, 837, 838
Italiana.	799, 803, 807, 808, 823, 824, 831, 832, 840.

INDICE DE LAS PINTURAS POR GÉNEROS:

Historia religiosa.	Núm ^{os} . 819, 838, 800, 842, 815, 837, (orden cronológico). 812, 834, 840.
Historia profana y fábula.	825, 805, 824, 810, 821, 798, 801, (orden cronológico). 835, 817, 802, 817, 797, 826, 822, 809, 818, 804.
Mitología y Alegoría.	795, 796, 799, 806, 811, 813, 831, 833, 841, 843 á 866.
Imágenes, Cuadros votivos.	807, 816, 823, 827, 829, 832.
Sacras familias.	803, 808.
Paisage y género.	814, 820, 828.

ÍNDICE DE LAS ESCULTURAS POR GÉNEROS.

Estátuas.	Núm ^{os} . 836, 839.
-----------	-------------------------------

818,
866.

4.
, 842.

1, 822,

2, 840.

5, 837.

68, 801,
26, 822,

313, 831,

, 832.

OS.





