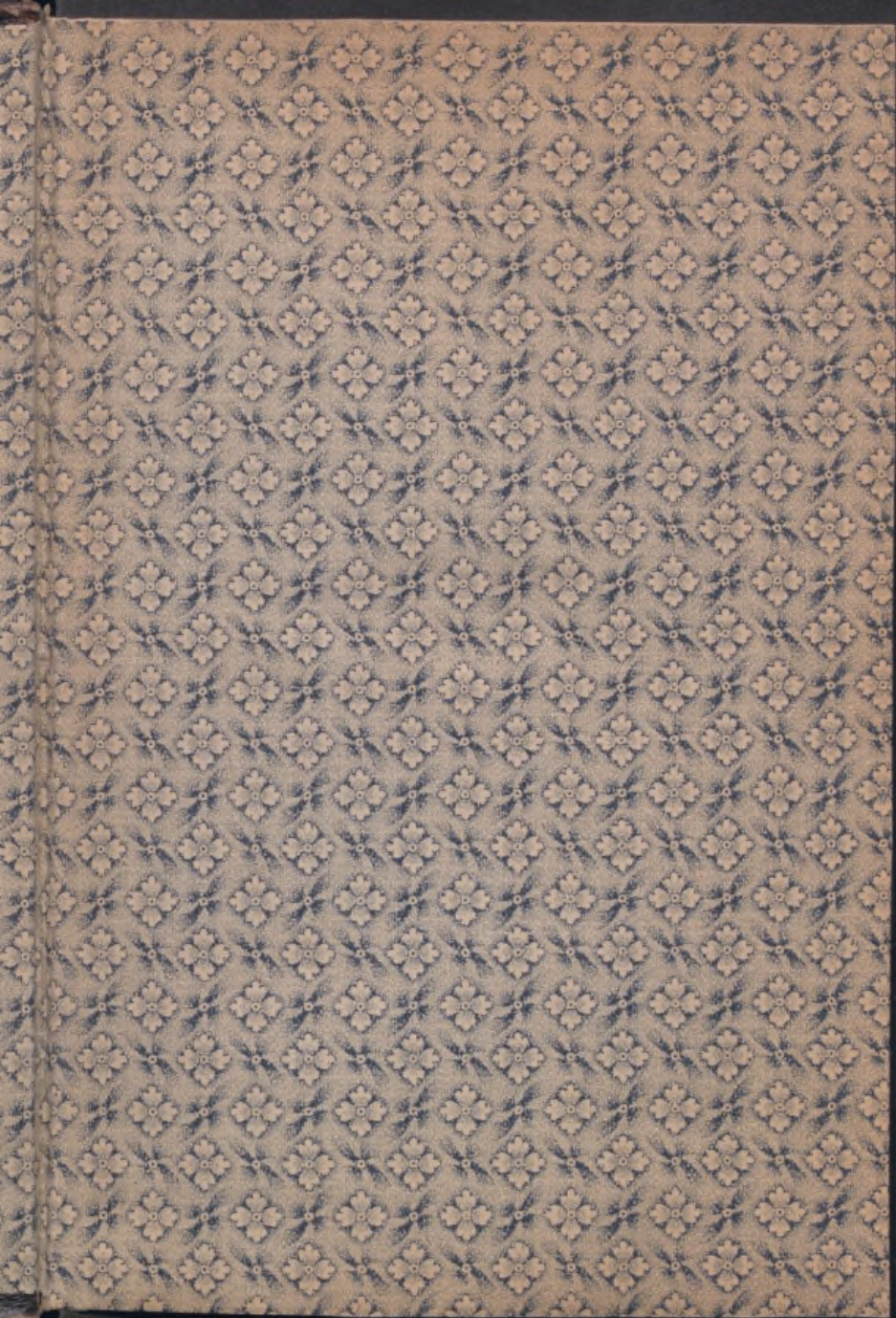


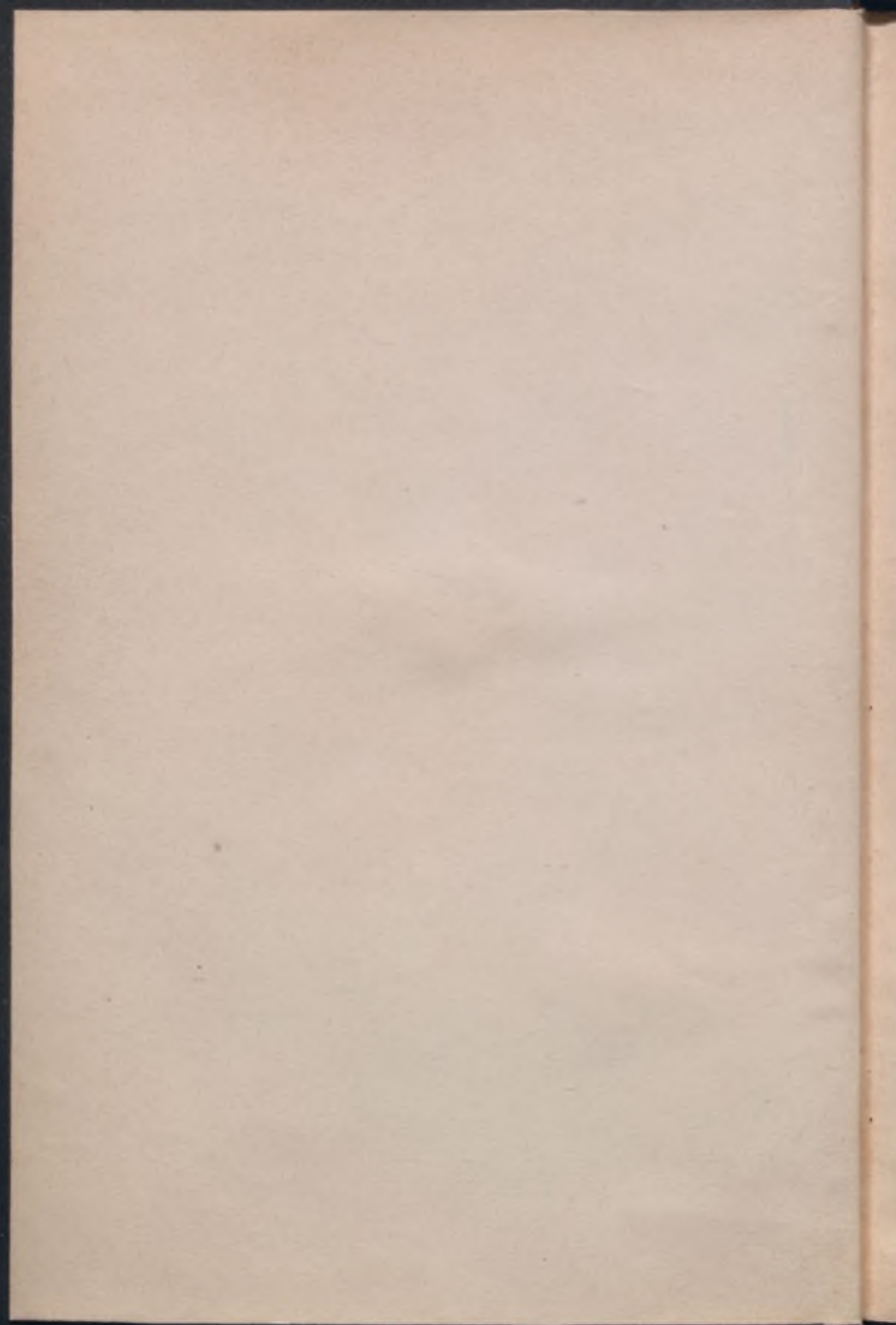


LIBRARY
OF THE
MUSEO
PROPRIETARIO
DE
SANTO DOMINGO
DE LOS RIOS









Bord / 240

R. 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

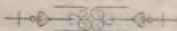
DE TODOS LOS

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 I.

BARCELONA.

LIBRERIA DE JOAQUIN VERDAGUER,

EN LA RAYBLA FRENTE DEL LICEO.

1860.

MUSEO ETNOLOGICO

DE

PINTURA Y ESCULTURA

DE

COLECCION DE LAMINAS

PREPARADAS EN EL INSTITUTO ETNOLOGICO POR EL Sr. D. JOSE DE MARGARÉS

EN VENTA

Representando los tipos siguientes

Figuras, Estatuas y Bajorrelieves

DE LOS SIGLOS

VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX Y XX

DE LOS SIGLOS Y GALERIAS DE MUSEOS

D. JOSE DE MARGARÉS

IMPRESOR EN MADRID Y COMISARIO DE LAS EXPOSICIONES DE 1877 Y 1883

SERIE I.

BARCELONA

EN LA IMPRENTA DE VICENTE MAGNÁN

CALLE DE LA PLAZA DEL TOLDO

1884

PRÓLOGO.

Si á todos los amantes de las Bellas Artes les fuese posible recorrer los museos en donde pueden contemplarse las obras de los grandes maestros; si este viage pudiesen verificarlo todos con bastante frecuencia; si hubiese una memoria bastante feliz para recordar cuanto puede verse en tales museos; y por fin, si hubiese el tiempo suficiente para tomar en el álbum que en un viage artístico suele llevarse, las apuntaciones necesarias para saborear despues en el silencio del gabinete ó estudio las bellezas que se hubieren admirado, y deleitarse con el recuerdo de impresiones que se hubiesen recibido; si hubiese un museo artístico tan completo que pudiese proporcionar ejemplos de los distintos problemas de la teoría del arte, seria inútil una obra como la que vamos á publicar. Por desgracia no todos los que aman las Bellas Artes ni todos los que las cultivan ó profesan pueden visitar con frecuencia los museos diseminados en distintos puntos del globo; y muchas veces un genio capaz de desplegarse escitado por la contemplacion de alguna belleza artística, queda dormido en el sueño de la indiferencia por falta de semejante estímulo. Por otra parte el que puede viajar, muchas veces carece de un guía que le conduzca á la presencia de las obras maestras y le dé razon de ellas con toda imparcialidad, dejándole el sentimiento entera-

res puede comprenderse desde el primer momento, no así la clasificación por escuelas, ya que por escuela entienden unos el estilo, y otros la patria del autor. Difícil fuera, si no imposible en nuestro caso, una clasificación por estilos; toda vez que las láminas solo pueden dar idea de la invención, de la composición y del dibujo: porque aunque pueda algunas veces decirse algo acerca del colorido; sin embargo nunca una descripción literaria puede producir el efecto que la inspección del mismo cuadro. Estas razones, y la de ser la patria del autor un dato muy determinado para facilitar el hallazgo de cualquiera obra en esta colección, han hecho que en la redacción del texto se adoptara la palabra *Escuela* en la significación de la naturaleza de los autores.

Si no se quisiese considerar esta obra bajo el aspecto que queda indicado, no podrá negársele al menos, atendida la nueva redacción de los artículos crítico-esplicativos, la consideración de *COLECCIÓN ESCOJIDA, ECONÓMICA Y MANUAL de lo mejor que en Pintura y Escultura ha producido el genio humano hasta nuestros días, constituyendo un CURSO RAZONADO DE TEORÍA APLICADA.*

En la íntima convicción pues de que con su publicación prestamos algún servicio á nuestro país, la hemos emprendido sin perdonar gasto ni dispendio, á fin de hacerla digna del público ilustrado á quien nos complacemos en dedicarla.

ÍNDICE

POR EL ORDEN DE LA PUBLICACION.

Série 1.

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

- 1 San Pablo predicando en Atenas. *Rafael.*
- 2 Danza de Cupidos. *Albani.*
- 3 Jacob y Raquel junto al pozo de Haran. *L. Giordano.*
- 4 Augusto visitando el sepulcro de Alejandro. *Bourdon.*
- 5 Hipócrates reusando los dones de Artajerjes. *Girodet.*
- 6 Júpiter y dos diosas. (Escultura.) *Antigua.*
- 7 La pesca milagrosa. *Rafael.*
- 8 La mujer adúltera. *Aug. Caracci.*
- 9 El juicio de Salomon. *Valentin.*
- 10 Una escena de la degollacion de los inocentes. *L. Coignet.*
- 11 Laocóonte. (Escultura.) *Antigua.*
- 12 Jesucristo instituyendo á San Pedro Jefe de la Iglesia. *Rafael.*
- 13 Sacra familia (del duque de Módena). *And. del Sarto.*
- 14 Muerte de Comala. *Weitsch.*
- 15 El Diluvio. *N. Poussin.*
- 16 El Saltarelo. *M. Haudebourt.*
- 17 Marte y Venus. (Escultura.) *Antigua.*
- 18 Niñas bailando. *Vander Werf.*
- 19 San Bartolomé. *J. Ribera.*
- 20 San Pablo sanando á unos enfermos. *Le Sueur.*
- 21 Julio César yendo al senado. *Abel de Pujol.*
- 22 Amazona. (Escultura.) *Antigua.*
- 23 San Pedro y San Juan sanando á un cojo. *Rafael.*
- 24 Martirio de San Lorenzo. *J. Ribera.*
- 25 El coplero. *Van Ostade.*
- 26 Muerte de Ananias. *Rafael.*
- 27 Ariadna abandonada. *L. Giordano.*
- 28 Venus de Milo. (Escultura.) *Antigua.*
- 29 Ceguera de Elimas. *Rafael.*
- 30 Sepultura de Jesucristo. *A. Caravaggi.*
- 31 Una jóven desechando los dones de un viejo. *F. Mieris.*
- 32 Melpomene, Polimnia y Erato. *Le Sueur.*
- 33 Mazeppa. *H. Verast.*

ÍNDICE.

34	Eneas en el palacio de Dido.	<i>Guerin.</i>
35	Laban buscando sus ídolos.	<i>La Hire.</i>
36	Las Parcas. (Escultura.)	<i>J. B. J. Debay.</i>
37	Gaspar Netscher y su mujer.	<i>G. Netscher.</i>
38	Luis XVI distribuyendo limosnas.	<i>Hersent.</i>
39	Discobolo en accion. (Escultura.)	<i>Antigua.</i>
40	Venus encontrando el cadáver de Adonis.	<i>El Gueráino.</i>
41	Triunfo de Báco.	<i>F. Franck.</i>
42	Paso del Granico.	<i>Le Brun.</i>
43	Nacimiento de la Vírgen.	<i>Murillo.</i>
44	Las Santas mujeres en el sepulcro de J. C.	<i>P. de Cortona.</i>
45	San Pablo y San Bernabé en Listra.	<i>Rafael.</i>
46	Jesucristo en el sepulcro.	<i>El Guercino.</i>
47	Batalla de las Amazonas.	<i>Rubens.</i>
48	Batalla de Arbelas.	<i>Le Brun.</i>
49	La carta de recomendacion.	<i>D. Wilkie.</i>
50	Un niño jugando con un ganso. (Escultura)	<i>Antigua.</i>
51	Andrés Doria (alegoria).	<i>El Francia.</i>
52	La escuela en desórden.	<i>E. Richter.</i>
53	Eliezer y Rebeca.	<i>L. Giordano.</i>
54	El adorante. (Escultura.)	<i>Antigua.</i>
55	La familia de Dario visitada por Alejandro.	<i>Le Brun.</i>
56	Germánico. (Escultura.)	<i>Antigua.</i>
57	Vision de San Agustin.	<i>El Garofalo.</i>
58	La Virgen de Santa Margarita de Bolonia.	<i>El Parmesano.</i>
59	Sacra familia (de la oracion).	<i>N. Poussin.</i>
60	Poro vencido.	<i>Le Brun.</i>
61	Sacra familia (la hermosa Virgen).	<i>Rafael.</i>
62	Un fumador.	<i>Van Ostade.</i>
63	Lot y sus hijas.	<i>G. Reni.</i>
64	La vuelta del hijo pródigo.	<i>Spada.</i>
65	La familia de Gerardo Dow.	<i>G. Dow.</i>
66	Triunfo de Alejandro.	<i>Le Brun.</i>
67	Baco indiano ó Sardanápalo. (Escultura.)	<i>Antigua.</i>
68	Esculapio. (Escultura.)	<i>Antigua.</i>
69	La barrera de Clichy.	<i>H. Vernet.</i>
70	Martirio de San Lorenzo.	<i>Rubens.</i>
71	Creacion de Eva.	<i>Miguel Angel.</i>
72	Sacra familia (del arzobispo de Milan).	<i>J. C. Procaccio.</i>

ay.

.

.

.

.

na,

.

o.

.

01

11

21

.

21

o.

01

71

.

no.

.

18

22

22

22

22

22

22

22

22

22

22

22

22

22

22

22

22

22

22

22

22

22

22

22

22

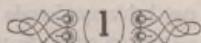
(1)



Engraver's mark

ST PAUL PRÉCHANT À ATHÈNES.

PREDIGAZIONE DI S. PAOLO IN ATENE.



SAN PABLO PREDICANDO EN ATENAS.

El asunto de este cuadro está tomado del cap. XVII de los hechos de los Apóstoles en cuyos versículos 15, 16 y 17, se lee:

« Y los que acompañaban á Pablo, lo llevaron hasta Atenas: y despues de haber recibido sus órdenes para Silas y Timoteo, que muy presto viniesen á él, se fueron. »

« Y mientras que Pablo los esperaba en Atenas, se inflamaba su espíritu dentro de sí mismo, viendo la ciudad entregada á la idolatría. »

« Y así disputaba en la Sinagoga con los judíos y con los prosélitos, y en la plaza cada día con los que se le ponían delante. »

El P. Felipe Scio de San Miguel dice en la nota puesta á continuación de estos versículos:

« Tal era el celo de Pablo, y el ardor con que deseaba que todos abrazasen la fé de Jesucristo. »

Cualquiera que se penetre del valor de las palabras del texto y de la nota que se acaban de citar, y examine la composicion de Rafael, no podrá menos de ver perfectamente aquel entusiasmo con que *se inflamaba el espíritu de Pablo dentro de sí mismo* y aquel *celo y ardor* con que deseaba que todos abrazasen la fé de Jesucristo.

Y tan perfectamente espresadas están todas estas circunstancias, y tan caracterizada esta espresion en el ademan y parte del rostro que se deja ver, que no se echa de menos la condicion que algunos preceptistas encarecen de que la figura principal en un cuadro debe reunir todas las condiciones de situacion, posicion y demas cualidades que pueden darle importancia. El Apóstol se halla colocado de perfil y habla á los que en *la plaza* se le pusieron delante; pero les ha-

SAN PABLO PREDICANDO EN ATENAS.

bla con fuerza, con energía; levanta la voz y escita á la multitud para que le crean. Por esto tiene la boca abierta, las cejas levantadas, no como un demagogo que habla apasionado; sino como quien, penetrado de la verdad, ejerce con entera fé una mision divina. Levanta y estiendo los brazos, abre las manos, vueltas las palmas una hácia la otra, ademan propio de la espresion que el asunto requiere, que con ser propio y enérgico, no es exagerado sino noble y digno del que está inspirado por el Espiritu Santo. Y con este ademan acompaña las palabras que dirige á la multitud que por todas partes le rodea, escuchándole con atencion unos, conmovidos otros, reflexivos estos, y aquellos por fin haciéndose cargo de lo que se les dice, y consultando entre sí, dudando tal vez, antes de tomar definitivamente una resolucion. ¿Cuan bien caracterizada no está aquí la condicion de la multitud? ¿Como no hallar esta divergencia de caracteres en esas reuniones de hombres donde hay uno que trata de convencerles ó de imbuirles alguna idea, que ellos atacan ó no conocen?

El echado de los ropajes del Apóstol, los partidos de pliegues que se presentan, contribuyen en no pequeña parte á ennoblecer la figura, llamando la atencion desde el primer momento que parece el observador delante del cuadro. Puede con efecto, decirse sin temor de que se contradiga, que esta obra nada deja que desear ni en la invencion, ni en la composicion, ni en la caracterización, ni en el dibujo. Al cabo, de Rafael.

Este cuadro es uno de los siete que forman la coleccion conocida con el nombre de *Cartones de Hampton Court*, y está pintado al temple como sus compañeros.

Debió de sufrir algun deterioro durante el tiempo que estuvo arinconado en Bruselas y por razon de las vicisitudes que sintió en Inglaterra con sus compañeros; y por lo tanto debió de sufrir alguna restauracion. Guillermo Cooke fué en este caso quien le restauró.

Grabole Marco Antonio.

Tiene de ancho 4 metros 61 cent., y de alto 3 metros 35 cent.

d
s,
-
-
s
-
le
te
or
os
lo
le
no
-
no
a-
es
la
ce
ia
ni
en
da
al
r-
en
na
nt.

(2)

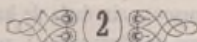
Taravola 2.



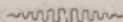
Albano pinx.

DANSE D'AMOURS.

TABLEAU DE AMON.



DANZA DE CUPIDOS.



Parece que este asunto se lo inspiró á Albano el pasage de Ovidio en que este poeta supone que Venus reprochó á su hijo Cupido que no hubiese todavia sometido á sus leyes á Proserpina hija de Ceres; y el dios asestó una flecha inflamada al corazon de Pluton dios de los infernos, cuyas galanterias no habia querido escuchar ninguna de las diosas á quienes las habia dirigido. Unas le hallaban feo, otras decian que olia á humo, y otras se chanceaban sobre la oscuridad de su mansion. Cansado Pluton de verse rechazado por el sexo divino resolvió alcanzar por la fuerza lo que no habia podido obtener de otro modo. Cierta dia vió á Proserpina que con otras ninfas estaba cojiendo flores en una pradera que unos suponen inmediata á Eleusis, otros en Sicilia, y aun en distintos otros puntos, en lo que no andan de acuerdo los mitólogos, ni es aquí de gran importancia el saberlo: escuse pues el lector el que se deje esta cuestion sin dilucidar. La flecha de Cupido hizo entonces su efecto; y apesar de los esfuerzos de las ninfas Ciane y Anapis para salvar á su amiga, la coje Pluton entre sus brazos, la arrebató de aquel sitio, abre la tierra de un golpe de tridente y se precipita con su presa en sus sombríos estados. Proserpina á consecuencia de ciertos desengaños llegó á amar á su esposo, y aun á estar celoso de él.

Hé aquí el asunto que pudo dar motivo á Albano para presentar esta danza de cupidillos quizá sin otro objeto que hacer un estudio y retratar á sus hijos; porque debe tenerse en cuenta que dicho pintor estuvo casado con una linda mujer de la cual tuvo muchos hijos que á menudo le sirvieron de modelo. Con efecto aunque á la

DANZA DE CUPIDOS.

izquierda del espectador se divise el rapto de Proserpina ; aunque á la derecha y en la parte superior del cuadro se vea á Venus dando á su hijo un beso en recompensa sin duda de haber ejecutado sus órdenes rindiendo el corazón de Proserpina ; aunque la alegría de los Cupidillos sea consiguiente por el triunfo obtenido ; sin embargo solo la danza de los niños se presenta como el objeto principal del cuadro.

La composición ofrece todas las circunstancias que constituyen el aspecto pintoresco de una escena como la que nos ocupa , en que todas las figuras son de igual naturaleza y presentan con corta diferencia rasgos iguales. Aquí no son los ropajes los que dan la variedad de lineamientos : las actitudes lo hacen todo. Las cabezas son bien propias del genio de Albano , y todas ellas están llenas de candor y de gracia. El colorido de las figuras es digno de Corregio y el paisaje es de muy buen efecto.

El original está pintado sobre cobre y procedente del palacio Zampieri por formar parte de la Galería de Milan.

En la galería de Dresde existe una repetición de este cuadro con algunas variantes de poca importancia. Sin embargo es digno de notarse, que en lugar del árbol que está en el centro del cuadro cuyo dibujo se acompaña , se vé una estatua del Amor sobre un pedestal.

Existe también una estampa grabada por Marco Antonio sobre un dibujo de Rafael , que tiene una danza de Cupidos de la cual ofrece reminiscencias la composición de Albano.

El cuadro tal como existe en Milan ha sido grabado por Rosaspina.

Tiene de ancho 4 metro 6 cent.; y de alto 92 cent.

á
á
r-
os
lo
o.
en
ne
e-
ie-
on
n-
y
m-
on
de
yo
al.
un
ece
as-

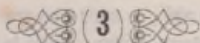


JACOB ET RACHEL PRÈS D'UNE FONTAINE.

JACOBUS & RACHELE AL FONTE.

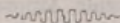
JACOB Y RACHEL JUNTI A LA FUENTE.

Tab. 3.



JACOB Y RAQUEL

JUNTO AL POZO DE HARAN.



El patriarca Isaac llamó á su hijo Jacob y le prescribió que no tomase mujer de la casta de Canaan, sino que fuese á la Mesopotamia de Siria, á casa de Bathuel, y tomase mujer de las hijas de Laban su tío materno. Con este motivo el cap. XXIX del Génesis principia con los versículos siguientes.

« Y partiendo Jacob, fuese á tierra de Oriente. »

« Y vió un pozo en el campo, y tres hatos de ovejas, que sesteaban junto á él: porque de él daban á beber á los ganados, y su boca se tapaba con una grande piedra.

« Y era costumbre de no revolver la piedra hasta que estuviesen juntas todas las ovejas, y despues de haber abrevado todos los ganados, la volvian á poner sobre la boca del pozo.

« Y dijo á los pastores: ¿ Hermanos, de donde sois? Ellos respondieron: De Harán.

« Y preguntándoles, dijo: ¿ Acaso conoceis á Laban hijo de Nabor? Dijeron: Le conocemos.

« ¿ Está con salud? dijo: Bueno está, respondieron: y ve ahí que Raquel su hija viene con su ganado.

« Y dijo Jacob: Aun falta mucho del día, y no es tiempo de recoger el ganado á los apriscos: dad antes de beber á las ovejas, y despues volvedlas á pacer.

« Los que respondieron: no podemos hasta que se junten todos los ganados, y quitemos la piedra de la boca del pozo, para que abrevemos los rebaños.

JACOB Y RAQUEL JUNTO AL POZO DE HARAN.

« Aun estaban hablando, y hé aquí que Raquel venía con las ovejas de su padre : pues ella misma pastoreaba el rebaño.

« Jacob luego que la vió , y supo que era su prima hermana , y las ovejas de su tío materno Laban : quitó la piedra con que estaba tapado el pozo.

« Y despues de haber abrevado el rebaño , la besó : y alzando su voz lloró y le declaró que era hermano de su padre , é lijo de Rebeca : y ella apresurándose lo notició á su padre.

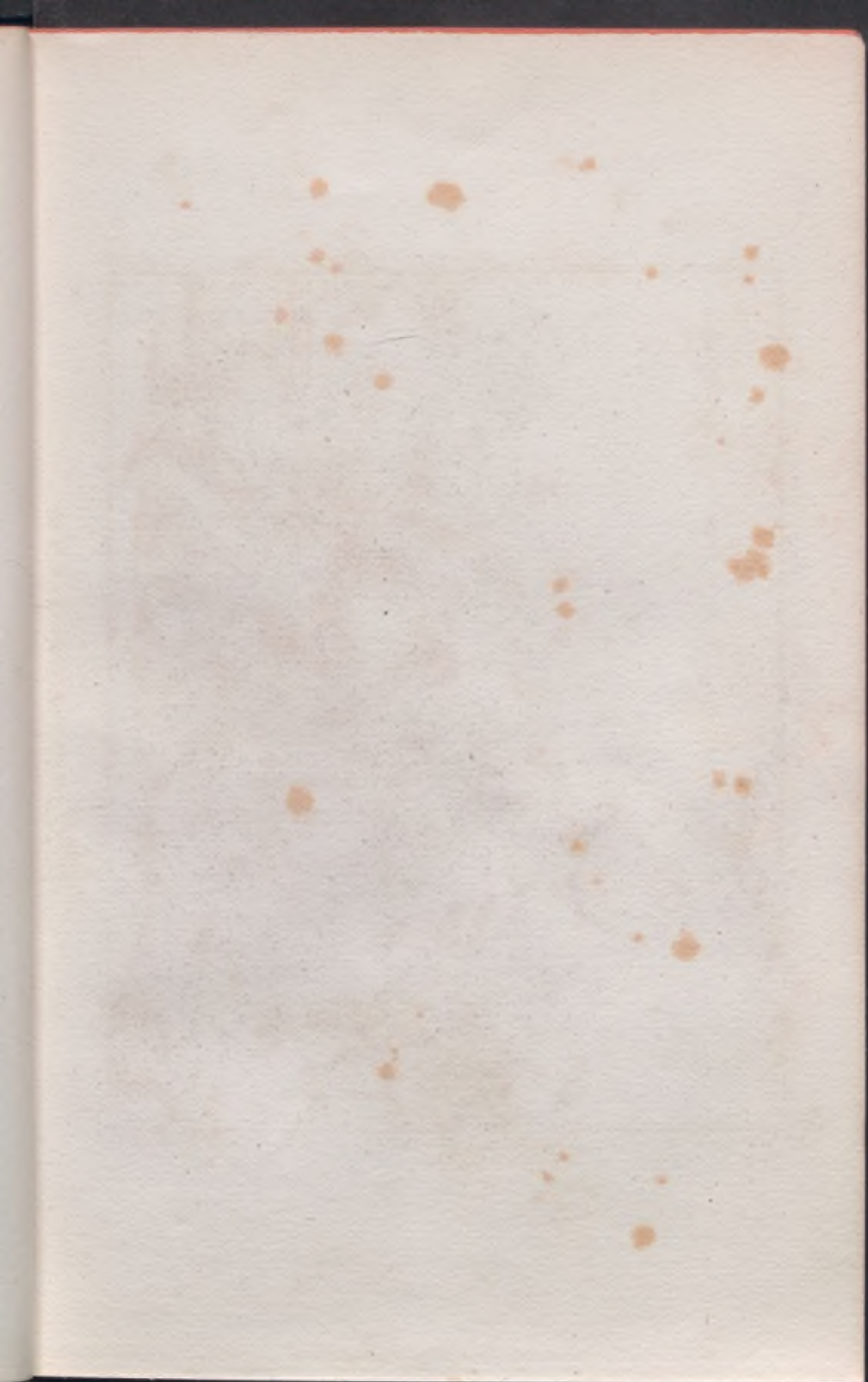
Dificilmente puede decirse que Giordano haya caracterizado este asunto de la manera conveniente. Aunque la propiedad arqueológica tenga para el pintor unos límites que distan mucho del punto á que quisieran algunos llevarla respecto de los tipos, trajes etc., sin embargo es preciso convenir en que no es posible que el pintor deje de encerrarse dentro del estenso círculo que marca la ciencia para llegar hasta donde su talento le dicte y obtener una perfecta caracterizacion. En este cuadro de Giordano no se hallan aquellos rasgos característicos de la época y país en que se supone el hecho representado.

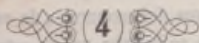
Tampoco puede considerarse caracterizado del modo conveniente el acto de remover la piedra que cubria el pozo. Como quiera que esta piedra no pudiese ó no debiese ser removida por un solo hombre , porque ambos sentidos puede tener el texto que se ha copiado, nunca las dimensiones que ha dado el pintor á la tal piedra hubieran podido permitir que esta pudiese ser levantada con el esfuerzo de un hombre solo, á menos de ser un atleta , circunstancia que no hay datos para reconocer en Jacob.

Mas feliz fué Giordano en la espresion de Raquel. La figura es hermosa ; el gesto y el ademan espresan el candor propio de una doncella en la flor de sus abriles. No lo fué menos en el colorido que hacen el cuadro muy recomendable y dan una justa idea del talento del artista.

Este cuadro ha sido grabado por José Wagner.

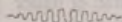
Tiene de ancho 2 metros 70 cent. y de alto 2 metros 40 cent.





AUGUSTO

VISITANDO EL SEPULCRO DE ALEJANDRO.



La toma de Alejandria fué el último hecho de armas con que Octavio Augusto terminó la campaña contra Marco Antonio, y que hizo de Egipto una provincia romana. Nada le quedó á Roma por conquistar despues de sometido el Egipto, al rededor del Mediterráneo, único mar entonces conocido: bien poco le quedó á Octavio que hacer para obtener de los romanos la dignidad suprema. Si de derecho Octavio no fué emperador despues de ocupada la ciudad de Alejandria, de hecho lo fué, y en su interior se reconoció tal. Ya no fueron sus iguales los que quiso tomar por modelo; su corazon buscó en regiones mas altas alimento á su ambicion. Un pasaje de Suetonio lo da bien á entender. Dice así:

« Encontrándose Augusto en Alejandria, mandó que abriesen el sepulcro de Alejandro Magno, é hizo sacar de allí el cadaver. Le puso una corona de oro en la cabeza, le cubrió de flores, y le tributó toda clase de homenages. Preguntáronle si queria ver tambien á los Ptolomeos, y respondió. — *No he querido ver muertos, sino á un rey.* »

Este es el texto á que se sometió el pintor, habiéndolo hecho con bastante fidelidad en cuanto á la totalidad del pensamiento; pero no habiendo acertado en los medios de representacion.

El asunto está poco caracterizado: aquellos edificios no son egipcios; aquel sarcófago no tiene el carácter conveniente: el cuerpo de Alejandro no parece que fuese embalsamado por los egipcios, como lo fué, siguiendo la historia. Sábese que en medio de la confu-

AUGUSTO VISITANDO EL SEPULCRO DE ALEJANDRO.

sion que despues de la muerte de Alejandro reinó entre los ambiciosos que quisieron repartirse los paises que este héroe habia conquistado, quedó olvidado el cadáver del monarca ; de modo que hasta despues de siete dias , y cuando se hallaba ya en estado de putrefaccion, no fué entregado á los sacerdotes egipcios para embalsamarle. Desde luego se echa de ver que la disposicion del cadáver no presenta ninguna circunstancia que pueda recordar la costumbre constantemente observada por los egipcios respecto de la actitud que dieron á sus momias. El ataud fué de oro.

Podria igualmente criticarse el haber presentado á Octavio Augusto coronado de laurel , distintivo que no le correspondia toda vez que solo se hallaba investido de la dignidad de cónsul ; pero quizá el pintor solo se atuvo al carácter de vencedor , y en este caso bien pudo permitirse esta libertad y bien puede la crítica ser indulgente y menos escrupulosa.

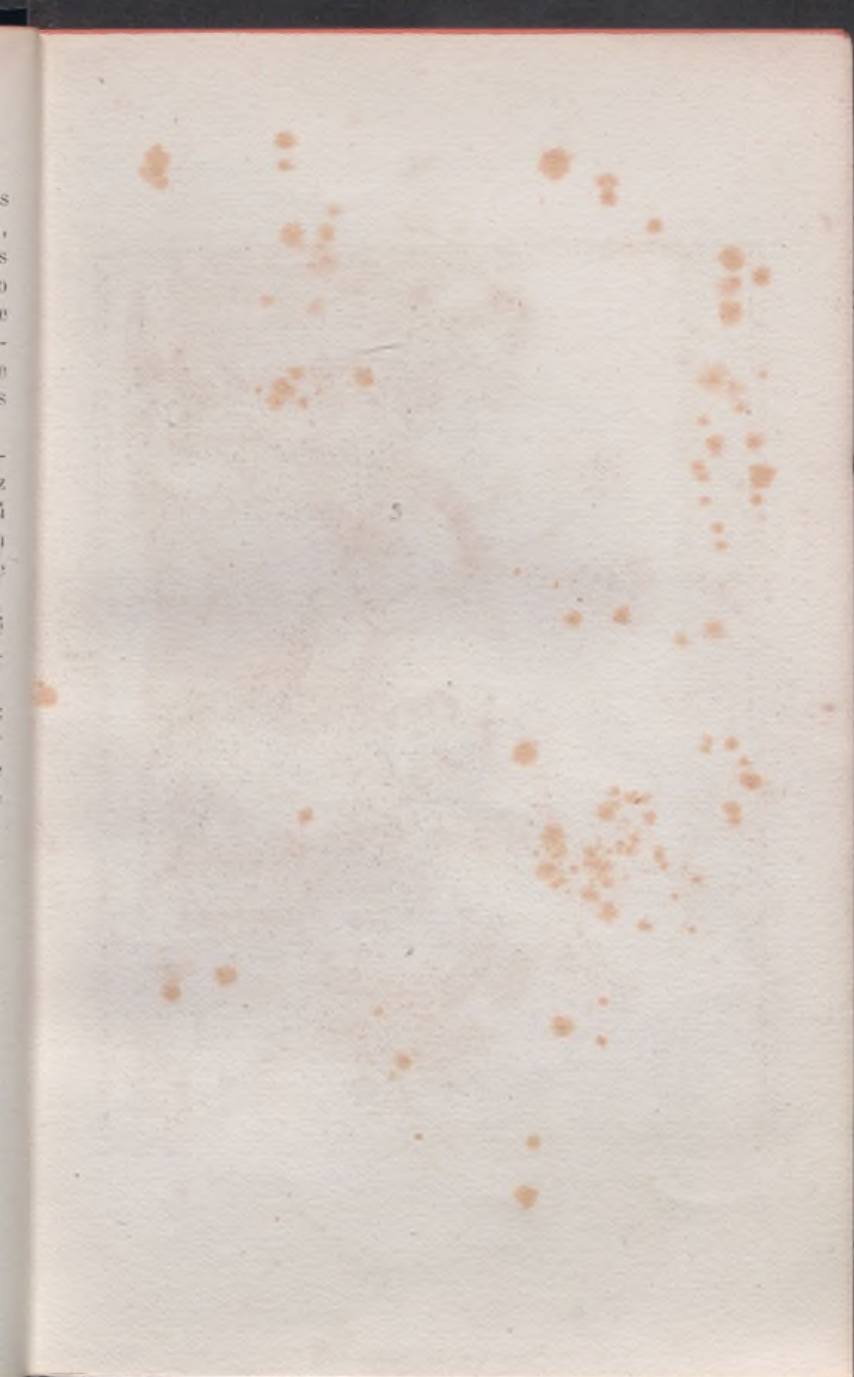
No debe serlo tanto en cuanto á los trajes : Ni uno hay que dé idea del pais en dondó se supone que se verificó la escena y que pueda caracterizar.

En cuanto á la composicion, aunque carece de aquella sencillez que deja leer, digámoslo así, el cuadro al primer golpe de vista , y hay un movimiento de líneas bastante marcado ; sin embargo , se revela un talento nada comun que hace justa la reputacion de que goza Bourdon en el mundo artístico.

Este cuadro no figura en ningun museo. Se halla en la Casa Consistorial de Amiens y debe de ser propiedad de aquel cuerpo municipal.

Masquelier le ha grabado.

Tiene de ancho 1 metro 45 cent., y de alto , 1 metro 8 cent.



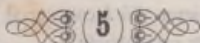


Gravés par...

HIPPOCRATE REFUSANT LES PRÉSENS D'ARTAXERXE.

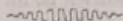
ΕΠΙΘΡΑΥΣ, ΒΙΒΛΙΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΜΕΤΑΡΧΕΟΥ.

ΜΕΤΑΡΧΕΟΥ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΩΝ ΕΝ ΤΗ ΚΑΡΟΛΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ.



HIPOCRATES

REUSANDO LOS DONES DE ARTAJERJES.



Hipócrates natural de la Isla de Cos , floreció á fines del siglo V y antes de Jesucristo. Es reputado por el médico mas célebre de la antigüedad. Sus aforismos son considerados como oráculos , y su nombre es pronunciado con suma veneracion.

Habiendo librado á Atenas de la peste que la asolaba , recibió en recompensa el titulo de ciudadano , una corona de oro , y la iniciacion en los grandes misterios. Sus virtudes , su desinterés y su modestia corrieron parejas con su talento , y prueba en él un gran candor y una grande ingenuidad la confesion que á espensas de su gloria hizo y ha dejado consagrada en sus obras , de algunas faltas que cometió en el ejercicio de la medicina , solo con el objeto de evitar que otros se engañasen á imitacion suya.

Viajó por espacio de doce años por Macedonia , Tracia y Tesalia recorriendo además la Libia y la Escitia sin dejar de hacer continuamente las mas importantes observaciones. Su fama se divulgó en gran manera y sus conocimientos y talentos fueron solicitados hasta por los enemigos de su patria.

Artajerjes rey de Persia , con la esperanza de poderlos utilizar le ofreció una considerable suma de dinero y preciosos presentes , y le prometió los mas grandes honores si queria trasladarse á su corte : pero Hipócrates le dió á los enviados del rey esta respuesta : « En mi patria encuentro todo cuanto necesito para mantenerme , y nada mas anhelo. Como griego que soy seria indigno de mí aspirar á las riquezas que los estrangeros me ofrezcan , y ciertamente no iré á

HIPÓCRATES REUSANDO LOS DONES DE ARTAJERJES.

servir á los enemigos de mi patria. » Indignado Artajerjes intimó á los habitantes de Cos que le entregasen á Hipócrates ; pero la atrevida respuesta que le dieron dió á conocer al altivo monarca lo mucho que apreciaban á su compatriota.

Hé aquí el asunto del cuadro de Girodet. En esta composición se revelan perfectamente los principios de que el pintor supo aprovecharse, y aplicar con oportunidad los conocimientos que tan en boga estuvieron en su época. El estudio de las obras antiguas así literarias como plásticas, no fué el que menos ocupó el talento de Girodet : por esto supo caracterizar esta composición de un modo muy conveniente, observando con toda escrupulosidad las conveniencias históricas. La expresión de los distintos afectos está bien representada. Apesar de todo, hay un tanto de dureza en la ejecución.

Este cuadro le pintó Girodet en Roma, para M. Trioson su tutor. M. Trioson fue médico, y esta circunstancia debió ser muy favorable á la inteligibilidad del asunto. La conveniencia de localidad no es poco importante para el éxito de un cuadro. Hizo muy bien M. Trioson en legarlo á la escuela de medicina de Paris, donde subsiste en el día. ¡ Cuánto perdería respecto de su inteligibilidad si llegase á figurar en un museo ó galería de pinturas confundido con mil otros asuntos eterogéneos !

Le ha grabado Rafael Urbano Massard de una manera muy notable.

Tiene de ancho 1 metro 34 cent.; y de alto un metro.

5 á
e-
u-
se
se,
on
s-
sto
ob-
es-
to-
or.
a-
no
io-
en
e á
os
o-

(6)

Troisda 6.

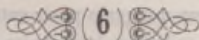


JUPITER ET DEUX DÉESSES.

GLORIE ET DEUS DEUS.

JUPITER ET DEUS DEUS.

Léon F.



JÚPITER Y DOS DIOSAS.

¿ Cual es el asunto de este bajo relieve ? Dificilmente podrá darse una contestacion satisfactoria. Los mismos artistas arqueólogos están discordes acerca de los personajes que figuran en esta escultura, sobre todo respecto de la mujer que tiene el brazo apoyado en el hombro de Júpiter, porque Júpiter es, y en ello no puede haber duda, el personaje sentado en medio de la composicion. Quieren algunos que esta figura de mujer, cuyo manto caido descubre el desnudo superior, sea Venus : pero Visconti presume, que sea Tetis madre de Aquiles, suponiendo que el momento elegido por el escultor para esta escultura es aquel en que segun Homero : « abandona las olas de la mar, y al nacer el dia sube á la vasta mansion celeste ; encuentra al formidable hijo de Saturno sentado lejos de las demás divinidades ; y acariciando con la mano derecha la barba del gran Júpiter le dirige fervientes súplicas. »

De buen grado podria admitirse el parecer de Visconti, por otra parte muy respetable, si en la actitud y ademan de la supuesta Tetis se viese algo que revelase la súplica que dice Homero dirigió al padre de los dioses en determinada ocasion, y si se confirmase la idea de que Júpiter estaba entonces lejos de las demás divinidades. Ninguna de estas circunstancias se vé aquí atendida. La actitud de la mujer no es la mas propia para dirigir una súplica, antes al contrario indica mas bien cierta familiaridad que mal se aviene con la situacion del inferior que desea obtener del superior una gracia. El ademan indica mas bien persuasion que suplica : y por último no está lejos Júpiter de las demás divinidades cuando tiene delante á

JÚPITER Y DOS DIOSAS.

á la que con razon se supone la diosa Juno : y aun puede deducirse de la actitud del Júpiter , que mas bien la supuesta Tetis ha venido á interrumpir una escena que pudo pasar entre este y Juno , que no que el hijo de Saturno se hallase lejos de las demás diviuidades.

Un exámen del sitio en que esta obra fué descubierta , y de todas las demás circunstancias que pueden dar luz acerca del monumento á que perteneci6 , proporcionará datos ciertos acerca del asunto de este bajo relieve.

Si del fondo de la representacion se pasa á la forma , no puede negarse que este bajo relieve llena del modo mas completo todas las condiciones de este género de escultura : grande economia de planos perspectivos : ningun enlace de cuerpos que pueda producir embebimiento de unos en otros : nada en fin que pueda revelar una estralimitacion de la Escultura fuera de su jurisdiccion. Antigua habia de ser para que no se apartase de estos principios.

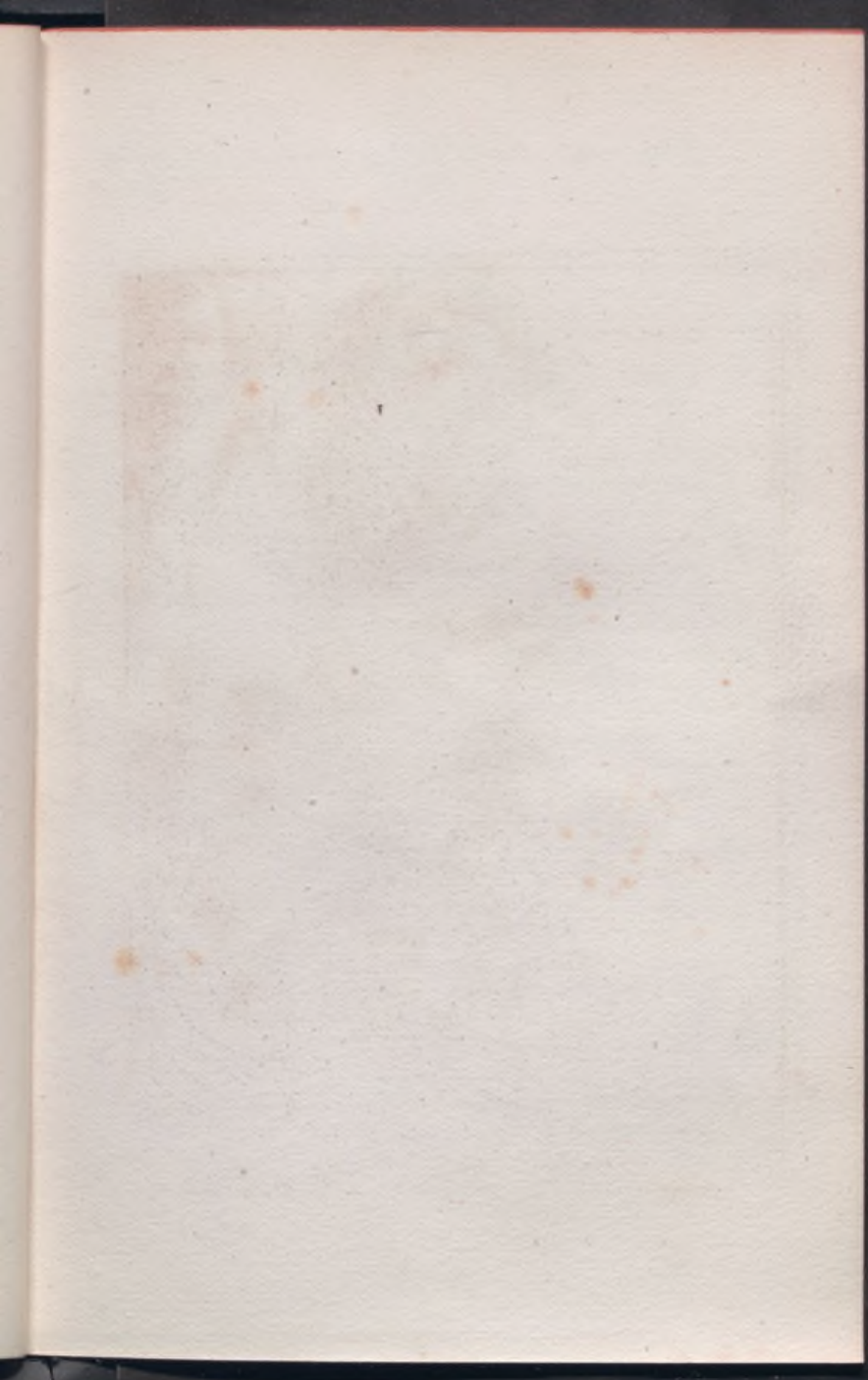
La edad de esta escultura , á falta de otros datos , puede deducirse por el nombre que se halla grabado en la piedra donde se representa sentado á Júpiter , y por la finura de la ejecucion. *Diadudemus* , se lee en aquella piedra ; nombre sin duda del artista que hizo la obra. Y este nombre griego con la terminacion latina bien puede indicar que esta escultura se ejecutó mucho despues que sometida la Grecia al poder de los romanos , los artistas griegos conaturalizados con las costumbres de sus dominadores , se avinieron de buen grado á romanizar sus nombres. Esta obra pues debe de datar de los primeros años del establecimiento del imperio.

Está ejecutada en mármol pentélico.

Figuró hace mucho tiempo en el museo de la Academia de Turin; en el dia está en el de Antigüedades de Paris.

Ha sido grabado por Avril hijo.

Tiene de ancho 62 centímetros ; y de alto 53 cent.





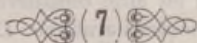
Deputati fecit

LA PÊCHE MIRACULEUSE.

LA PESCA MIRACOLOSA.

LA PISCIA MIRACOLOSA.

1860.



LA PESCA MILAGROSA.

Esta composicion es la primera de la célebre y magnífica colección de cartones que figuran en el palacio de Hampton-Court.

El asunto está tomado sin género alguno de duda del Evangelio de san Lucas , porque ninguno de los otros tres evangelistas refiere el suceso con las circunstancias con que está representado en este cuadro. Lo cual prueba el talento con que Rafael buscaba en los asuntos los elementos plásticos que diesen á sus obras el carácter necesario para poder ser bien ejecutadas y bien comprendidas.

Léase lo que refiere san Lucas en el cap. v en sus 11 primeros versículos , y se echará de ver que con su lectura debió Rafael inspirarse , hallando allí los verdaderos elementos para la representación de este suceso que otros conocen bajo el título de *vocacion de san Pedro*. Dichos versículos están concebidos en estos términos :

« Y aconteció , que atropellándose la gente , que acudia á él para oír la palabra de Dios , él estaba á la orilla del lago de Genezaret.

« Y vió dos barcos , que estaban á la orilla del lago ; y los pescadores habian saltado en tierra , y lavaban sus redes.

« Y entrando en uno de estos barcos , que era de Simon , le rogó , que le apartase un poco de tierra , y estando sentado enseñaba al pueblo desde el barco.

« Y luego que acabó de hablar , dijo á Simon : Entra mas adentro , y soltad vuestras redes para pescar.

« Y respondiendo Simon , le dijo : Maestro , toda la noche hemos estado trabajando , sin haber cojido nada : mas en tu palabra soltaré la red.

LA PESCA MILAGROSA.

« Y cuando esto hubieron hecho , cojieron un tan crecido número de peces , que se rompía la red .

« É hicieron señas á los otros compañeros , que estaban en el otro barco , para que viniesen á ayudarlos . Ellos vinieron , y de tal manera llenaron los dos barcos , que casi se sumergian .

« Y cuando esto vió Simon Pedro , se arrojó á los piés de Jesus , diciendo : Señor apartate de mí , que soy un hombre pecador .

« Porque él , y todos los que con él estaban , quedaron atónitos de la presa de los peces , que habian cojido :

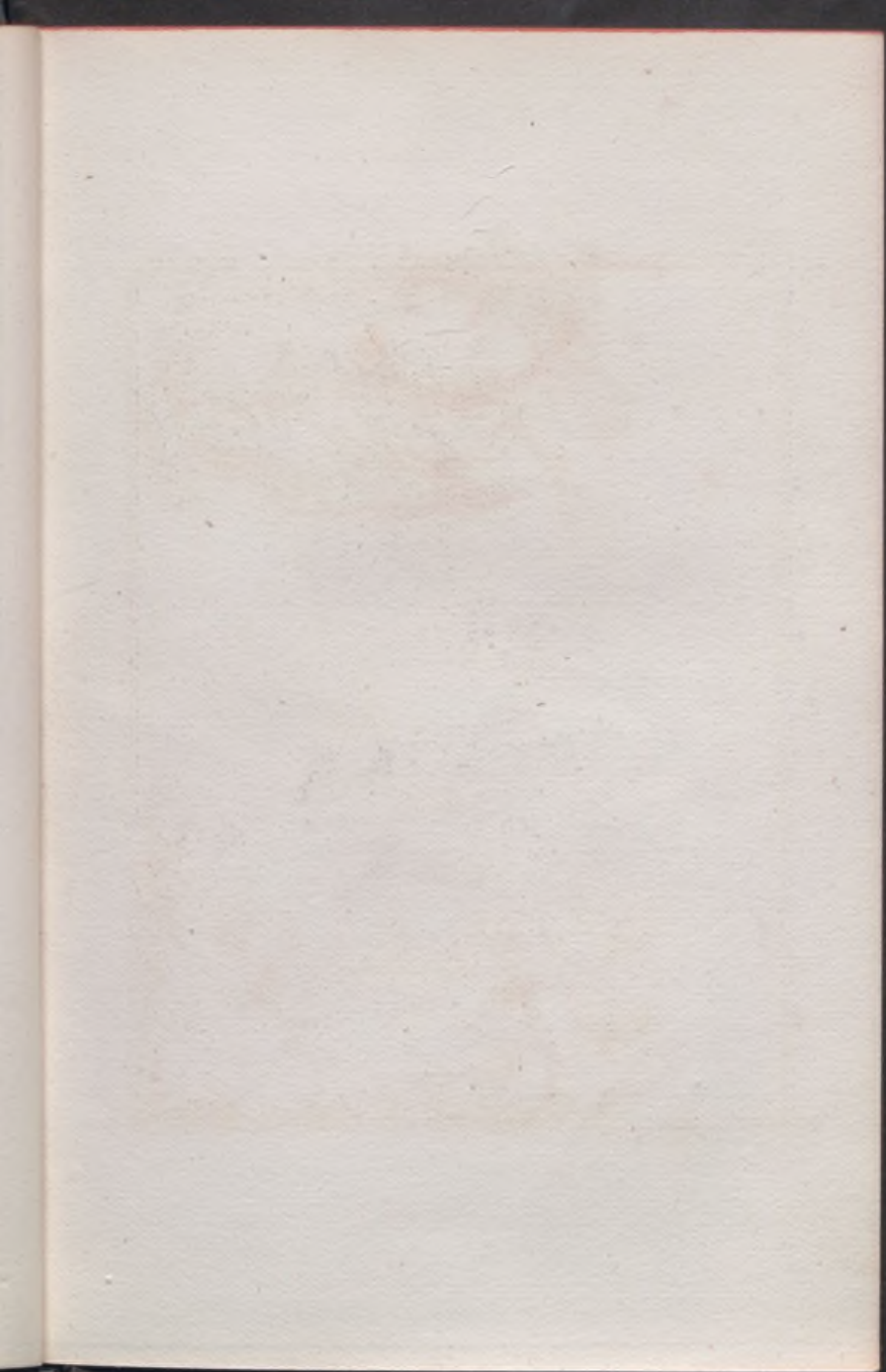
« Y así mismo Santiago y Juan , hijos de Zebedeo , que eran compañeros de Simon , Y dijo Jesus á Simon : No temas : desde aquí en adelante serás pescador de hombres .

« Y tirados los barcos á tierra , lo dejaron todo y le siguieron . »

La espresion de las dos figuras que se hallan en el barco con Jesus no puede ser mejor representada , y se halla perfectamente contrastada su actitud humilde con la nobleza sin arrogancia de la del Salvador que los llama para que le sigan en la gran mision de ser *pescadores de hombres*, segun las mismas palabras del Evangelio .

Toda la coleccion de Hampton-Court fue grabada por Gribelin en 1707 ; posteriormente lo ha sido al humo por Nicolás Dovigny , y por J. Simon .

Este carton tiene de ancho 4 metros 11 cent., y de alto 3 metros 3 cent.



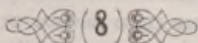


Ag. Garrido pin.

LA FEMME ADULTÈRE.

LA DONNA ADULTERA.
THE ADULTERESS.

1868.



LA MUJER ADULTERA.

El asunto de este cuadro está tomado del capítulo VIII del Evangelio de San Juan, cuyos versículos desde el 1 al 11 inclusive dicen así :

« Y se fué Jesus al monte del Olivar ;

« Y otro día de mañana volvió al templo, y vino á él todo el pueblo, y sentado los enseñaba.

« Y los Escribas y los Fariseos le trajeron una mujer sorprendida en adulterio, y la pusieron en medio.

« Y le dijeron : Maestro, esta mujer ha sido ahora sorprendida en adulterio,

« Y Moysés nos mandó en la ley apedrear á estas tales. ¿ Pues tú que dices ?

« Y esto lo decían tentándole, para poderle acusar. Mas Jesus inclinado hácia abajo, escribía con el dedo en tierra.

« Y como porfiasen en preguntarle, se enderezó, y les dijo : El que entre vosotros esté sin pecado, tire contra ella la piedra el primero.

« É inclinándose de nuevo continuaba escribiendo en tierra.

« Ellos cuando esto oyeron, se salieron los unos en pos de los otros, y los mas ancianos los primeros : y quedó Jesus solo, y la mujer que estaba en pié, en medio.

« Y enderezándose Jesus, le dijo : ¿ Mujer, en donde están los que te acusaban ? ¿ ninguno te ha condenado ?

« Dijo ella : Ninguno, Señor. Y dijo Jesus : Ni yo tampoco te condenaré : Vete y no peques ya mas.

SÉRIE I.

LA MUJER ADULTERA.

Este cuadro honra sobremanera á su autor. Parece que este ha querido reunir en un punto todos los actos que sucesivamente cuenta el Evangelio de San Juan cuyas palabras se han copiado aquí. Un fariseo presenta la pecadora : esta se muestra avergonzada delante de Jesus : en el fondo otro indica señalando en un libro, la disposicion de la ley contra el pecado de que se acusa á aquella mujer. A la derecha de Jesus un fariseo en pié , y á la izquierda un jóven sentado en las gradas de la plataforma en donde está Jesus , miran al suelo para leer lo que este Señor escribia. Otro de los mas ancianos que se vé á la derecha del espectador, se retira : y por último Jesus está en ademan de absolver á la pecadora. No es posible ya reunir mas oportunamente en un punto los distintos aspectos de este suceso referido por el evangelista. El sincronismo es aquí tan perfecto que hace olvidar cualquier otro defecto que se note en el cuadro. ¡ Ojalá pudiese quitarse de él esa figura que se vé á la izquierda del espectador sentada en el suelo y en actitud tan poco digna , y tan indiferente á lo que está pasando en aquella escena , que nada perderia esta de su interés aun que el jóven desapareciese !

La composicion se recomienda por si sola y todo está en sitio conveniente á la espresion y á la caracterizacion del asunto.

Achácase á este cuadro el defecto de presentar un colorido rebajado hasta el tono negro. ¿ Será que el colorido ha perdido el verdadero tono que le dió el pintor ? Examinen los inteligentes la cuestion y quizá deba echarse á la cualidad de los materiales la culpa que echan algunos al pintor. Esto quiere decir en resúmen , que no debe tomarse este cuadro por modelo de colorido.

Este lienzo figuró un tiempo en el palacio Zampieri de Bolonia. Cuando la coleccion de este palacio se diseminó, los cuadros que la componian pasaron unos á formar parte de la Pinacoteca de la misma ciudad , otros de la real galeria de Brera , y otros fueron adquiridos por varios particulares. Parece que el que nos ocupa figura en dicho palacio de Brera.

Este cuadro ha sido grabado por Bartolozzi.

ha
enta
Un
e de
a de
ere-
cado
uelo
que
está
nnir
ceso
que
jalá
es-
ife-
esta

itio
cado
lero
n y
han
arse

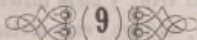
nia.
e la
sma
idos
icho



JUCCMENT DE SALOMON

GIORGIO DE SALOMONE

Talenti fecit



EL JUICIO DE SALOMON.

Léase en el libro III de los reyes desde el versículo 16 inclusive, lo que sigue :

« En aquella sazón vinieron dos mujeres al rey , y se presentaron delante de él.

« Una de las cuales dijo : Tengo que suplicar , señor mio : esta mujer y yo vivíamos juntas en una misma casa , y yo parí en el mismo aposento donde ella estaba.

« Y tres días después de haber parido yo , parió también ella : y estábamos juntas , y ningún otro con nosotras en la casa , solamente nosotras dos.

« Y el hijo de esta mujer murió una noche : porque durmiendo lo ahogó.

« Y levantándose en silencio á una hora intempestiva de la noche , tomó mi hijo del lado de tu sierva que dormía ; y lo puso en su seno : y á su hijo que estaba muerto , lo puso en mi seno.

« Y habiéndome incorporado por la mañana para amamantar á mi hijo , lo hallé muerto : y mirándolo con mayor cuidado á la claridad del día , reconocí que no era el mio que yo había parido.

« Y respondió la otra mujer : No es así como dices , sino que tu hijo es el muerto , y el vivo es el mio. Por el contrario decía aquella : Mientes : porque mi hijo es el mio , y el tuyo es el muerto. Y de este modo altercaban delante del rey.

« Entonces el rey dijo : traedme una espada. Y habiendo traído una espada delante del rey ,

« Dividid , dijo , el niño vivo en dos partes , y dad la una mitad á la una , y la otra mitad á la otra.

EL JUICIO DE SALOMON.

« Mas la mujer , cuyo era el hijo vivo , dijo al rey : (porque se conmovieron sus entrañas por amor de su hijo) Ruégote , señor , que le deis á ella el niño vivo , y no lo mateis . Por el contrario decia la otra : Ni sea mio , ni tuyo , sino divídase .

« Respondió el rey , y dijo : Dad á esta el niño vivo , y no se le quite la vida : porque esta es su madre . »

Hé aquí el asunto de este cuadro . Se echa de ver en esta obra un estudio de la naturaleza detenido y exacto , pero no aquel estudio que conduce al artista á purificar la naturaleza que tiene á la vista . de todo lo accidental , indiferente é innecesario para la perfecta exteriorizacion de una idea , sino aquel estudio que reduce al genio dentro de los límites de un perfecto copista . No en vano llama la atencion el cadáver del niño por la verdad y mérito que escede á todo encomio . Este cuadro lo ejecutó el pintor probablemente cuando mas preocupaban su imaginacion las cuestiones entre *idealistas* y *naturalistas* en que estuvo dividida la escuela de Roma en aquella época .

Si el pintor ha caracterizado del modo debido el sentimiento de cada una de las dos madres hasta el punto de poder decir cual es la supuesta , júzguelo el espectador . Y no se alegue la dificultad de hallar las señales plásticas necesarias al efecto , porque precisamente en esta dificultad debe buscarse el genio . No basta que se espresen un sentimiento de amor y de terror , etc . , es preciso que este sentimiento sea el requerido por la situacion , de un modo bien determinado : lo demás son generalidades que favorecen poco á la inteligibilidad de una pintura .

Por lo demas se echa de ver espresion muy natural en los personajes secundarios .

El colorido es verdadero : y prescindiendo de la negrura de las sombras , no puede negarse que hay bastante efecto .

La propiedad arqueológica , no merece la censura que debiera hacerse de ella , toda vez que no hay en la composicion , ninguna clase de pretensiones . Sin embargo no es recomendable .

Este cuadro existe en el museo del Louvre .

Ha sido grabado por Bouillard .

Tiene de ancho 2 metros 11 cent ; y de alto 1 metro 76 cent .

se
r
-
le
n
io
a,
-
io
la
á
io
z-
t.
le
es
le
te
se
i-
i-
i-
o-
n-
ra
na



L. Cognat pinx.

UNE SCÈNE DU MASSACRE DES INNOCENS.

UNA SCENA DELLA STRAGE DEGLI INNOCENTI.

Lén. sc.

UNA ESCENA DEL DESUELLO DE LOS INOCENTES.

UNA ESCENA DE LA DEGOLLACION

DE LOS INOCENTES.

No representando este cuadro mas que una escena del acto de crueldad ejercido por el rey Herodes el Idumeo con los niños de Bethelem y su comarca, con el objeto de hacer perecer á aquel á quien los magos llamaron *rey de los judios*; y no siendo esta representacion la de un pasage histórico determinado; puede aquí escusarse el traslado del texto de donde está tomado el asunto. Baste saber que no representa ningun suceso que se halle referido en dicho texto, sino un hecho supuesto por el pintor, tan verídico, que puede considerarse como cierto. No se ve en este cuadro mas pretension que la de representar una expresion que pueda comprenderse perfectamente. No es por consiguiente el hecho en su determinacion la que debe aquí buscarse, sino la generalidad del sentimiento en un caso dado. El asunto puede pues formularse del modo siguiente:

Está decretado el degüello de todos los niños de una comarca: las madres procuran sustraer á sus queridos hijos de la crueldad de los verdugos.

Cognet ha representado perfectamente la idea. La madre abrazada con su hijo ha corrido á esconderse en el sitio que mas seguro le ha parecido. La expresion de este sentimiento no caracterizaba todavía el asunto: era necesario buscar esta caracterizacion por una escena secundaria, y llevar hasta muy elevado punto la expresion de terror de la madre que está próxima á perder á su hijo de un modo bárbaro. Otra madre se adelanta presurosa hácia el espectador llevando dos niños cojidos sin aquel cuidado que en situacion mas tran-

UNA ESCENA DE LA DEGOLLACION DE LOS INOCENTES.

quila hubiera tenido; como que se ve acosada por un verdugo espada en mano que desde lejos procura divisar á la infeliz. Otro verdugo estrella á un niño entre las piedras de la escalera. Obsérvese ahora la figura que constituye el objeto principal del cuadro: es la madre que oye ruido: su mirada es la del que escucha con grande atencion, y la del que está convencido de lo que mueve aquel rumor: y asoman en su rostro las señales del temor fundado de una gran desgracia. Todavía mas: este temor con todas sus circunstancias se halla caracterizado completamente con la actitud y el ademán: La madre se agacha en el rincon en donde se ha refugiado y tapa la boca del niño para que no deje oír el menor sollozo que pueda descubrirle. El temor por fundado que sea tiene tambien su esperanza.

Este cuadro hace honor á su autor, el cual ha revelado una profundidad y delicadeza de sentimientos dignos de los grandes maestros. La ciencia fisiognómica y patognómica puede hallar en este cuadro una muestra de lo que el arte plástico puede alcanzar en la representacion de los distintos movimientos de nuestro cuerpo con que pueden exteriorizarse las pasiones.

La composicion no puede ser mas sencilla, pero no por esto es menos interesante: el dibujo es correcto: el colorido es propio y oportuno.

Este cuadro vió por primera vez la luz pública en la exposicion de Paris del año 1824, y fué justamente celebrado por los que le contemplaron.

Ha sido grabado al humo por M. Reynold.

Tiene de alto 2 metros 67 cent.: y de ancho 2 metros 28 cent.

go es-
o ver-
érvese
o : es
gran-
aquel
lo de
s cir-
itud y
refu-
ollozo
mbien

a pro-
maes-
e cua-
la re-
on que

sto es
opio y

sicion
que le

ent.

o)

o) el

o) el

o) el

o) el

o) el

o) el

o) el

o) el

o) el

o) el

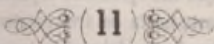


LACOON

LACONITE.

Tab. II.

LACONITE.



LAOCOONTE.

Este personaje fué un sacerdote troyano que alcanzó celebridad por la oposicion que hizo á que se introdujera en Troya el colosal caballo de madera que los griegos supusieron ofrecer á la diosa Palas. Apesar de haber manifestado y dado pruebas de que aquello no era mas que un ardido de que se valian los griegos para alcanzar con la astucia lo que en diez años no habian podido conseguir por la fuerza no se atendió á sus palabras ni fueron oidos sus consejos. Desconsolado Laocoonte quiso sacrificar en aquel mismo dia un toro á Neptuno; pero durante el sacrificio, los dioses para hacerle ver que habia incurrido en su cólera, enviaron contra él dos enormes serpientes que se lanzaron sobre sus dos hijos. Al acudir Laocoonte á socorrerlos vió tambien enroscadas al rededor de su cuerpo los dos reptiles que con numerosas vueltas ahogaron al padre y á los hijos.

Grande ocasion ha dado este grupo á las investigaciones de los artistas arqueólogos que se han ocupado en ilustrar el arte con toda clase de noticias; sin embargo en no pocos puntos ha quedado la misma oscuridad que se creyó poder desvanecer.

Winkelmann y Heyne convienen en que el grupo pertenece al siglo de Alejandro Magno (iv ant. de J. C.); pero Plinio supone á Agesandro autor de esta obra en la que debieron de acompañarle Atenodoro su hijo y Polidoro que tambien se tiene por tal. Pero no se halla ningun escultor de aquel nombre en aquella época, y sí solo en la de Tito hijo del Emperador de Roma Vespasiano (sig. i de J. C.) Una circunstancia podria zanjar la cuestion y es: el haber dicho Plinio que el grupo estaba ejecutado en una sola pieza, cuando desde Mi-

guel Ángel, que fué el primero que descubrió una juntura que indica que el mayor de los hijos fué ejecutado separadamente, se ha descubierto despues que consta hasta de tres piezas muy visibles, á saber: la referida, la del padre hasta debajo de las rodillas, y el resto del grupo. Con efecto ¿seria tan fuera de razon creer que el actual grupo es una copia hecha por Agesandro, de otra obra mas antigua? ¿No se han hallado una cabeza y otros restos de una escultura muy análogos á distintas partes del grupo que nos ocupa si bien son de un tamaño mayor? Juzguen pues los lectores segun su buen criterio. Los límites de este artículo no permite mayor estension.

En cuanto á las restauraciones que esta escultura ha sufrido, baste saber que el avambrazo del mayor de los hijos, y el brazo entero del otro han sido restaurados por Cornacchini: y para el brazo derecho del padre han hecho varios modelos, ya en cera, ya en barro cocido, ya en mármol, Baccio, Bandinelli, Juan Ángel Montorsoli y Girardon.

Prescindiendo de estas restauraciones, algunas de ellas bastante censurables, y prescindiendo tambien de la desproporcion que hay en las figuras de los hijos respecto de la del padre, este grupo, como dice Winkelmann, es la imágen del dolor mas vivo que puede obrar en los músculos, nervios y venas. La sangre, en efervescencia por las mordeduras mortales de las serpientes, se acumula rápidamente en las visceras; y todas las partes del cuerpo en contraccion expresan los mas crueles sufrimientos. Pero en esta representacion, se transparenta el alma fuerte de un grande hombre que lucha con sus males y para ahogar su angustia.

La figura está sentada sobre una ara, sin duda aquella que debió servirle para el sacrificio que quiso ofrecer á Neptuno.

Fué encontrado este grupo por los años de 1506 en las Termas de Tito; y el Papa Julio II lo hizo comprar para la Galeria del Vaticano. Está ejecutado en mármol griego.

Débase á Berbik una estampa de esta escultura que ha sido repetidas veces grabada.

El grupo tiene de alto 1 metro 92 centímetros.

indica
descu-
saber:
esto del
al gru-
ca? ¿No
y aná-
n de un
criterio.

o, baste
ero del
derecho
cocido.
irardon.
bastante
e hay en
o, como
obrar
ncia por
lamente
expresan
e trans-
sus ma-

que debió

Termas
del Vati-

sido re-



Boyerdelé graveur.

JÉSUS-CHRIST INSTITUANT ST PIERRE CHEF DE L'ÉGLISE.

JESUCRISTO INSTITUYENDO Á S. PEDRO

JEFE DE LA IGLESIA.

Rafael al componer este cuadro no llevó al parecer otro objeto que representar la institucion de la cabeza visible de la Iglesia , reuniendo en un cuadro todo lo que dice el Evangelio referente á este suceso. Sin embargo , propiamente hablando , no puede decirse que se represente aquí mas de una escena , porque si el asunto se toma del Cap. XXI del Evangelio de San Juan , no se hallará del Cap. XVI del de San Mateo mas que las llaves que tiene San Pedro en la mano , y con que pudo representarle el pintor para caracterizar el asunto , toda vez que están reconocidos tales objetos como símbolo de la autoridad de que Jesucristo investió al discípulo á quien amaba. Por lo demás , hay en el cuadro once discípulos , lo que da á entender que el suceso se verificó despues de la muerte del traidor Judas ; si bien el Evangelio de San Juan no dice que en él figurasen mas que Simon Pedro , Tomás , Natanáel , los hijos del Zebedeo y otros dos de sus discípulos. Pero la misma circunstancia de haber presentado el pintor á todos los discípulos exceptuando á Judas , da á entender que del citado capítulo de S. Juan y no del de San Mateo se inspiró Rafael para componer este cuadro.

El suceso , segun San Juan , se verificó en la ribera del mar de Tiberiades , despues de la pesquería que los discípulos hicieron favorecidos por Jesucristo ; el texto de los versículos 15 hasta el 17 inclusive dice así :

« Y cuando hubieron comido , dice Jesús á Simon Pedro : ¿ Simon hijo de Juan , me amas mas que estos ? Le responde : Sí Señor ; tu sabes que te amo. Le dice : Apacienta mis corderos.

SÉRIE I.

JESUCRISTO INSTITUYENDO A SAN PEDRO JEFE DE LA IGLESIA.

« Le dice segunda vez : ¿ Simon hijo de Juan me amas ? Le responde : Sí señor ; tu sabes que te amo. Le dice : apacienta mis corderos.

« Le dice tercera vez : ¿ Simon hijo de Juan , me amas ? Pedro se entristeció , porque le habia dicho la tercera vez : ¿ me amas ? y le dijo : Señor , tu sabes todas las cosas : tu sabes que te amo. Le dijo : Apacienta mis ovejas. »

San-Bernardo dice que por estas palabras fué establecido San Pedro cabeza universal de toda la Iglesia , y el pastor de todo ganado. Y aunque quiera considerarse que en el texto que se acaba de transcribir solo debe verse una confirmacion de lo que San Mateo refiere , y no la verdadera institucion , no por esto queda destruido el aserto de que Rafael menos se atuvo á lo que cuenta el último que á lo que escribió el primero.

A las circunstancias que se han indicado al principio de este artículo en comprobacion de ello debe añadirse el haber sido representado Jesús con todas las señales de su crucifixion.

La composicion tiene todas las condiciones para calificarse de excelente. La variedad de actitudes y ademanes da al grupo de los apóstoles todo el aspecto pintoresco necesario , sin destruir un ápice de la armonía de lineamientos ; y el interés no decae en un solo punto toda vez que todas las figuras conspiran á un mismo fin , todos (y escútese la expresión en gracia de la claridad) todas están en escena. Quizá hay demasiadas cabezas de perfil , pero no puede decirse que hay un abuso de esta libertad , y con mayor razon podria censurarse el ademán demasiado euritmico de Jesús.

Esté cuadro es el tercero de la coleccion de cartones de Hampton Court.

Tiene de ancho 5 metros 36 cent. y de alto 3 metros 55 cent.

...SIA.
...spon-
...leros.
...dro se
...le di-
...e dijo :

Pedro
Y aun-
...ibir so-
...y no la
...o de que
...escribió

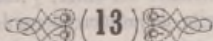
este artí-
...esentado

...de esce-
...apóstoles
...a armonía
...ez que to-
...ese la es-
...zá hay de-
...y un abuso
...demán de-

de Hampton

cent.





SACRA FAMILIA.

Este cuadro en cuanto á su fondo podria decirse con bastante fundamento que pertenece á una categoría mixta , que podria llamarse *religiosa de género*. Con efecto la escena es enteramente familiar , y aunque religioso, parece mas propio para figurar en un gabinete, que para estar en un altar expuesto á la veneracion de los devotos. La ingenuidad con que la Virgen santísima se prepara á colocar á su querido hijo en el andaniño que acomoda en el suelo san José, la misma desnudez completa del tierno infante que no podria admitir en manera alguna la escuela mística de los pintores de la edad media , los animales domésticos que se ven en aquélla estancia, son circunstancias que afirman la opinion que se acaba de emitir.

En cuanto á la forma no será aventurado decir, que esta composicion es de aquellas que pudieran muy bien traducirse en escultura. La disposicion de las figuras , prescindiendo del escorzo de san José que podria sufrir una ligera modificacion , tiene todas las condiciones necesarias para un bajo relieve. La simplicidad de la combinacion , la economía de planos perspectivos , son otras tantas condiciones de esta clase de trabajo.

Hay expresion en los semblantes ; hay naturalidad en las actitudes ; los ropages están bien echados ; todo tiene cierta belleza que debe de haber sido la causa de que muchos hayan atribuido esta obra á Rafael. Sin embargo algunas otras circunstancias, que solo á la vista del original pueden examinarse con mas detenimiento referentes al dibujo, bastarian para convencer de lo contrario, caso que la forma no indicase que pertenece á Andrés Vanucci conocido por Andrés del

SANTA FAMILIA.

Sarto. Con efecto en la piedra en que se apoya santa Elisabet se lee muy perfectamente el nombre del autor, y esto desvanece todas las dudas hijas de ese prurito de los mercaderes de objetos artísticos que así bautizan las composiciones (ya que bautizarlas es nombrarlas con el nombre del autor) como se desprenden de ellos con la mayor sangre fría para hacer su negocio.

Les figuras de esta composición son menores que el natural. Este cuadro perteneció en otro tiempo al duque de Módena; pasando desde allí á la galeria de que en la actualidad forma parte.

P. E. Moitte ejecutó sobre él un grabado.

Tiene de ancho 2 metros 67 cent.; y de alto 1 metro 72 cent.

abet se lee
e todas las
tísticos que
brarlas con
ayor sangre

atural. Este
asando des-

72 cent.



W. Birch pinx.

447.

MORT DE COMALA.

MORTS DI COMALA.

Eda 14

MURKKE DE COMALA.

MUERTE DE COMALA.

Este asunto está tomado de una de las poesías del célebre poeta escocés Ossian que vivió en el siglo III de la era cristiana ; y no deja de ser notable que haya sido tratado por un pintor no escocés, con destino á un pais que no es Escocia. Por muchas que sean las simpatías de un artista hácia las cosas que no pertenecen á su patria, por muchas que sean las simpatías de una nacion por otra , siempre la conveniencia de localidad deberá de hacer falta para la inteligencia. Pintado este cuadro en Berlin por M. J. G. Weitsch, y colocado en una de las galerías de aquella ciudad, que ninguna relacion tiene con Escocia ¿ quién será capaz de leer esta pintura ? Verdad es que el viejo tañiendo el harpa y la cimera aliforme del casco del guerrero no dejan de ser señales características de Escocia ; ¿ pero son tan conocidas las costumbres y tradiciones de aquellas poéticas comarcas para que donde quiera puedan conocerse las representaciones plásticas de unas y de otras ?

Pero veamos cual es el asunto del cuadro :

Supone el poeta que Comala fué una hermosísima jóven amada de Fingal que fue rey de Morven. Próxima á casarse con el objeto de su amor, se vió este precisado á salir contra los romanos cuyas legiones assolaban la Caledonia. Triunfante en esta campaña , se apresuró á enviar un mensajero á su futura esposa participándole su regreso. Este mensajero fue Hidallan, rival suyo ; circunstancia ignorada de Fingal. Aprovechando Hidallan ocasion tan propicia y esperando obtener la mano de la que en secreto amaba , dió á esta la nueva de que el héroe por quien ella suspiraba habia perecido. Co-

mala se entregó á la desesperacion : pero hé aqui que vió llegar á Fingal ; y pasando desde el exceso del dolor á una alegría estremada, murió instantáneamente. Su compañera Meliconá está de rodillas al lado del cadáver dudando todavía acerca de la suerte de Comala : Fingal está abismado en el dolor, mientras que un bardo canta al son del arpa el himno de la muerte.

Esta escena la ha iluminado el pintor con distintas luces pero propias para dar á la escena toda la melancolía necesaria. Un jóven lleva una antorcha encendida , y la luna derrama su luz de plata sobre los objetos apartados del primer término. Puede decirse que en este cuadro ha querido Weitsch hacer alarde de este juego de luces que, empleado con maestría, tan simpáticos efectos produce ; y Weitsch es maestro. No lo desmiente esta obra.

¿ El dolor que debe sentir Fingal está espresado con toda propiedad ? Representémonos á un héroe como el que nos ocupa ; guerrero osado, que acaba de rendir á las legiones de la altiva Roma, pero amante ardiente, que ébrio de amor llega á los piés de la que iba á colmar todas sus esperanzas y llenar completamente su corazon ; y veamos si el ademan meditabundo es el que le conviene ; tantas dificultades ofrece la espresion de afectos en la pintura, que hasta los mejores maestros se pierden á veces en este escollo.

Este cuadro figura en el palacio de Berlín.

Tiene de alto 2 metros 67 cent. y de ancho 2 metros :

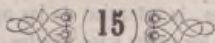
Fin-
ada,
as al
ala :
son

pro-
lle-
obre
este
que,
itsch

pie-
erre-
pero
ba á
n ; y
diti-
me-



H. Fournier pinxit.



EL DILUVIO.

Nadie hay que no tenga conocimiento de este cataclismo que sufrió la tierra para borrar casi la memoria de las primeras generaciones que la poblaron. Cuando no le atestigüase la misma mitología, la geología vendría á demostrarla con sus experimentos. Sin embargo no será fuera del caso citar el texto de la Biblia que dá razon de aquella calamidad, porque no hay términos mas propios para hacerlo con mayor grandeza. Los ocho versículos últimos del cap. vii, del Génesis dicen así:

« Y fué el diluvio sobre la tierra cuarenta días: y multiplicáronse las aguas, y alzaron el arca en alto sobre la tierra: y el arca era llevada sobre las aguas.

« Y las aguas prevalecieron mucho sobre la tierra: y fueron cubiertos todos los montes altos debajo de todo el cielo.

« Quince codos mas alta estuvo el agua sobre los montes que habia cubierto.

« Y pereció toda carne, que se movia sobre la tierra, de aves, de animales, de bestias y de todos los reptiles, que van arrastrando sobre la tierra: todos los hombres,

« Y todo, en lo que hay aliento de vida sobre la tierra, murió.

« Y rayó toda sustancia que habia sobre la tierra, desde el hombre hasta la bestia, tanto los reptiles, como las aves del cielo: y fueron ruidos de la tierra: y quedó solamente Noé y los que con él estaban en el arca.

« Y cubrieron las aguas á la tierra ciento y cincuenta dias. »

La cerrazon de nubes que ha presentado Poussin en este cuadro,

SÉRIE I.

EL DILUVIO.

la lluvia que cae á torrentes , el rayo que cruza la atmósfera , el oscuro velo con que está cubierto el sol no dejando transparentar mas que débilmente sus rayos , la estension de las aguas que todo lo han inundado , confundiendo los valles y los montes , cuyas cumbres es lo único que se divisa ; todo expresa perfectamente el desquiciamiento de la naturaleza , y da á entender la proximidad de la comunicacion de tan terrible acontecimiento. No se contentó el pintor con estas solas circunstancias capaces por sí solas de caracterizar un cataclismo en que todo lo que tenia aliento de vida , como dice el texto , murió ; quiso apurar todos los medios para dar á la escena todos los caracteres de la condicion humana en un trance como este en que la existencia está amenazada : la esperanza concebida , la esperanza frustrada. Véanse sino las dos figuras que en primer término luchan para salvarse á nado , una montada en un caballo , otra asida á una tabla : véase la familia que cree hallar en las breñas del monte un asilo : véanse mas allá á los refugiados en una barca , que se estrella en un escollo , mostrando con sus ademanes la desesperacion de que se hallan poseidos : véase la Providencia velando por la vida del justo en el arca que casi en el último término está flotando tranquilamente sobre las aguas.

Un colorido propio y conveniente , una transparencia inimitable , una verdad que embarga el ánimo y escita en él todo el horror de una desgracia inevitable , dispuesta por el Eterno en sus inescrutables designios ; hé aquí lo que se halla en este cuadro , que debe colocarse entre las producciones mas notables de la pintura de simpatia.

Esta obra recomendable bajo tantos conceptos es el último cuadro que pintó Poussin ; habiéndole concluido en 1664 á los 70 años de su edad.

Ha sido grabado por J. Andran , Eichler , Devilliers , y por Bovinet. Tiene de ancho 1 metro 67 cent. , y de alto 1 metro 30 cent.

s-
as
an
lo
ato
on
tas
lis-
ru-
los
que
pe-
ino
ida
nte
re-
de
del
ni-
le,
de
bles
car-
adv
s de
net
t.



EL SALTARELO.

La señora de Haudebourt impresionada durante su permanencia en Roma por lo que vió en aquella ciudad, cuyos habitantes de todas las clases presentan en sus formas como en sus costumbres tipos de que el arte no puede desentenderse, pintó este cuadro, que figuró en la esposicion de Paris del año 1824. El saltarelo fué sin duda una de las costumbres que mas debió llamar su atencion, inspirándole esta composicion.

El saltarelo es una danza que se baila por dos personas, presentando la escena completa de una declaracion de amor; y bien digno es por cierto de que el corazon de una mujer hallase en esta danza lo necesario para la representacion de sus caracteres en la forma del arte á que su talento y su genio la inclinaban. El corazon de la mujer ha nacido para el amor; que mucho pues que el sentimiento artistico de una mujer se escitase á la vista de lo que tan manifiestas lleva las señales de esa inclinacion que hace decir á un poeta:

Tutto il creato è il palpito
immenso del amor.

; qué mucho que una mujer se interesase por esa danza que tan bien representa ese sentimiento!

Porque es preciso no desconocer que el saltarelo en su forma estética espresa todos estos afectos de un modo que no deja nada que desear. Saltando y dando vueltas los danzarines uno al rededor del otro, se hurtan, se acercan, se engañan, se alegran, se entristecen, se impacientan, esperan y al cabo:

A los piés del vencido
se ve al vencedor.

EL SALTARELO.

La satisfaccion de una esperanza concebida hace terminar la danza en viva y acelerada manifestacion del placer que embarga á los amantes.

Esta danza suele ejecutarse al son de bandolines y panderetas, nada tendria de estraño que fuese oriunda de España, importada en Italia durante la permanencia de los españoles en aquella region en el siglo XVI en que las costumbres de estos se extendieron por toda Europa como en el día los franceses. ¿ Quien sabe si el tal baile fué uno de los innumerables hijos del celebrado matrimonio de Zarabanda y Anton Pintado, de quien hablan los escritores españoles del citado siglo, á quienes segun un poeta, hizo la madre en testamento varias mandas cuando murió de pesadumbre por haber sido desterrado de la corte por el Consejo! Otros podrán examinarlo teniendo presentes todas las noticias que da D. Casiano Pellicer en su tratado histórico sobre *Origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*.

En este cuadro de género la artista ha sabido escoger el momento mas interesante, ha agrupado las figuras con intencion, ha distribuido los grupos convenientemente, y ha presentado todos los accesos y episodios necesarios para caracterizar las costumbres que ha tratado de consignar. Sin embargo seria preferible que el tocador de pandereta ocupase un sitio donde no llamase tanto la atencion.

Este cuadro pertenece á la Señora viuda Charlart.

Ha sido grabado al humo por M. Reynold.

Tiene de ancho 67 centímetros; y de alto 56 cent.

la da
ga á

eretas,
portale
gion en
toda E
e fué u
banda o
del cita
nto van
terrada
endo p
ratado l
ionismo

l momo
a distri
acces
e ha ta
ador de
n.

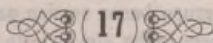


MARS ET VÉNUS

MAIUS E. VENERIS.

Pl. 17.

MARS ET VENUS.



MARTE Y VENUS.

Para los que vivimos con creencias algo más espirituales que las que ocupaban el espíritu de los antiguos griegos y romanos ; para los que respiramos la atmósfera de una civilización muy distinta de la que se respiró en el mundo pagano , la mitología griega no tiene otro interés que la alegoría. El sentido de muchos mitos del gentilismo se ha perdido para nosotros , solo nos quedan ideas generales que asociamos formando un conjunto en que ni siquiera pudieron los teógonos antiguos soñar. Esto no es decir que el grupo de esta lámina sea de esta clase ; pero tampoco es asegurar que este grupo represente á los personajes de la mitología , que se supone.

Que el artista que esculpió este grupo quiso representar una Venus en la figura de mujer , es opinión más admisible que la de que quiso representar un Marte en la de hombre á que está agrupada. Vieron los arqueólogos el grupo , y como es siempre grato á la imaginación hermanar el valor en la hermosura , la dulzura con el heroísmo , en representación quizá de la idea sugerida por la misma naturaleza de que la debilidad del un sexo exige el apoyo del sexo fuerte ; de aquí el haber dado al grupo que nos ocupa la denominación de *Marte y Venus*. La idea de robustez y vigor que tenemos de Marte conviene harto poco á los caracteres de la figura con que aquí se presenta.

Las restauraciones que ha sufrido esta escultura no son de poco momento. Con efecto todo el cuerpo de la Venus con la cabeza es obra del arte antiguo , prescindiendo de algunas ligeras restauraciones hechas en la edad moderna. De la figura de hombre únicamente es antiguo el tronco : la cabeza es obra de un cincel que marcadamente de-

MARTE Y VENUS.

bió moverse obedeciendo á las ideas del barroquismo moderno. En una palabra, el prurito de restaurar que ha dominado desde el 1500 acá ha tenido en este grupo buena ocasion para desplegarse bien á su sabor, ¡ así lo hubiese hecho con acierto ! Esa cabeza moderna carece de carácter ; y nadie dirá que ofrezca el menor de los rasgos del dios de la guerra, de la divinidad á quien se le confiaba la conservacion de los Estados, y que se han reconocido en algunas otras estatuas, segun mas razonada crítica.

Pero apesar de estas restauraciones esta obra de escultura es bien digna de ocupar un lugar entre las mas meritorias del arte antiguo ; debiendo ser estudiados, como lo son estas, los trozos que salieron de las manos del artista de aquellas remotas edades. Aunque deja que desear respecto de la ejecucion, es notable por el pensamiento y por el estilo, mereciendo especial recomendacion el echado del ropage de la diosa.

Este grupo ha sido grabado por Dannel con mucho acierto.

. En
1500
en á
terna
asgos
con-
otras

bien
quo ;
on de
a que
por el
de á



Vandor 1867 pin.

208.

NYPHES DANSANT

Tab. 1.

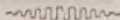
NYPHES DANZANTI.

L. n. 18.

NYPHES DANZANDG.

(18)

NINFAS BAILANDO.



Hé aquí un asunto sacado del mito pagano y tratado por un artista que no pudo tener en él otro objeto que la representación del desnudo, y un alarde de conocimientos de forma, no de filosofía del fondo. En esto no hizo Vander Werf mas que acomodarse al espíritu de su época, que desgraciadamente no ha cambiado del todo. Con efecto se acusa á estas figuras de que no tienen un carácter bien pronunciado, habiendo ofrecido mucha dificultad la lectura, digamoslo así, de este cuadro. Por último ha prevalecido la opinion de Visconti, que en materias arqueológico-artísticas tiene voto decisivo, habiéndose reconocido una escena báquica en el cuadro que nos ocupa.

Prescindiendo pues del poco interés que una escena de esta naturaleza puede tener en una civilización que no es pagana; el asunto puede explicarse de esta manera.

Segun costumbre de los personajes del ciclo báquico, algunos de estos se entregan á una fiesta licenciosa, efecto del enagenamiento en que sumerge el licor que priva á la parte espiritual del hombre de lo que concede á la animal. La fiesta se verifica ante la imágen indecente de Priápo, dios de los jardines. Un fauno acompaña los movimientos de las ninfas con el son de una flauta travesera. Un tocador de pandereta olvida su encargo por contemplar con lúbrica sonrisa aquella danza. Una vegetacion rica, llena el fondo del cuadro. El artista ha sido fiel á las creencias antiguas. La desnudez de los prates personajes, no puede ser mas que una consecuencia de haber apurado el licor que ha hecho olvidar á las mujeres el pudor, y al hombre la decencia; la calabaza caída en el suelo es buen indicio de ello. Pero apesar de esta fidelidad el pintor tuvo que ceder (indoda-

208.

NINFAS BAILANDO.

blemente sin grande esfuerzo atendido el estado en que mientras vivió debió la civilizacion hallarse) á la decencia, y ocultó el atributo característico del dios de los jardines con la rama de un árbol descuidadamente inclinada hácia aquel punto. Un pintor antiguo tampoco hubiera representado la calabaza en vez del crater ó del ríton. Por lo demas está bien caracterizado el asunto: la corona de yedra, el tímpano, presentan perfectamente uno de los principales atributos de las bacanales; y el mismo lugar de la escena es propio, porque es sabido

el fuego infernal que inspira
la frescura de un jardín.

Respecto de la ejecucion fácilmente se echa de ver un tanto de amaramiento en las actitudes; el colorido de la carnacion es frio, sin que hayan podido entonarle el verde de la arboleda que constituye el fondo. Si quiere verse armonia en este colorido téngase en cuenta que á veces la demasiada armonia perjudica al efecto.

Este cuadro está pintado sobre tabla. Data de 1720. Entró á formar parte del museo de Paris en el reinado de Luis XIV.

Le han grabado Guiberf y Desnoyers, Faucher y Riquet, Petit, Bonneville, Lefort.

Tiene de ancho 45 cent.; y de alto 38 cent.

vivió
o ca-
escui-
apoco
Por
a, el
de las
abido

ama-
o, sin
uye el
ta que

á for-

Petit,



SAN BARTOLOMÉ.

Este santo fué uno de los doce apóstoles llamados por Jesus , y escogidos para predicar su doctrina. Despues de la fiesta de Pentecostés , fué destinado á la mision de Licaonia , Albania y de las Indias orientales. Extendió las luces de la fé cristiana por donde quiera que pisó , haciendo milagrosas conversiones ; y pasó á Armenia. Llegó á la corte de Polemon y bien pronto el ídolo Astarot que se elevaba en el templo se vió abandonado de sus adoradores. Con sus predicaciones convirtió al rey y á la mayor parte de sus vasallos. Los sacerdotes de los ídolos habiendo perdido toda esperanza de hacer apostatar al rey , recurrieron á Astiages hermano suyo que reinaba en otra parte de Armenia. Convidó este artificiosamente al Santo para que pasase á sus estados , y movido de su celo Bartolomé , aceptó la invitacion , pero apenas puso los piés en la corte , Astiages mandó prenderle y le hizo desollar vivo.

El distinguido pintor español José Ribera ha reproducido distintas veces el asunto de este cuadro y siempre ha logrado hacerlo con una verdad que hace estremecer. El género de tormento da grima solo al pensarlo.

El pintor en esta representacion debe de haber tropezado con un escollo no fácil de salvar , á saber : la resignacion santa que elevando el espíritu á una esfera superior á la condicion humana, ennoblece la expresion ; y esta miserable condicion, que rebajando al hombre á la esfera de la simple animalidad, le sujeta al sufrimiento y al dolor materiales y á las alteraciones de la sensibilidad afectada. ¿ Ha alcanzado Ribera combinar ambas ideas y decir al propio tiempo la

SAN BARTOLOMÉ.

verdad? Bien puede estarse por la afirmativa, aunque por esto no queda el cuadro sin nada que censurar. Menos calma en el verdugo que hace la incision en el brazo, daria mejor idea de lo horrible del tormento quitándole toda apariencia de una operacion quirúrgica; y lo subitaneo de esta primera incision combinaria perfectamente en el ánimo del espectador la idea de un padecimiento fisico á que el cuerpo natural y necesariamente ha de sucumbir y de la virtud milagrosa con que el espíritu alentado por la fé, pero encadenado todavia á ese cuerpo, resiste los movimientos de la sensibilidad.

En cuanto al otro verdugo que asegura el brazo del Santo en el tronco del árbol puede permitirse uno decir, que fuera mas conveniente haberle representado mas en escena. No parece sino que va á decir algo al espectador á quien mira.

Este cuadro perteneció en otro tiempo á la galería de Módena.

Grabóle Marco Pitteri.

Tiene de ancho 2 metros 85 cent.; y de alto 1 metro 75 cent.

sto ne
rdugo
orrible
rgica
nte en
que el
ad mi-
o tod-

o en é
conve-
e va l

na.

5 cent



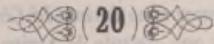
Le Saint guér.

ST PAUL GUÉRISANT LES MALADES.

S. PAOLO RISANA GL' INFERMI.

L'An. 99.

S. PABLO SANANDO Á LOS ENFERMOS.

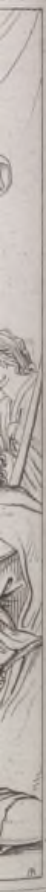


SAN PABLO

SANANDO Á UNOS ENFERMOS.

Estendiendo simplemente las manos sobre varios enfermos S. Pablo en presencia del César, ó de un cónsul, les vuelve la salud. Un ciego, un endemoniado (á juzgar por los grillos y las esposas que tiene todavía puestos), y un niño, son los que están delante del apóstol. El niño tiende ya sus tiernas manos hácia su madre que le contempla estasiada: el ciego da muestras de fé, de esperanza de poder abrir los ojos á la luz, y hasta parece anunciar en su ademán la gratitud por tan señalado beneficio. El endemoniado, ya que de tal puede calificarse, se presenta como volviendo en sí de un penoso ensueño, pero con el abatimiento de cuerpo consiguiente á los esfuerzos verificados durante el delirio.

No existe historia alguna que atestigüe el suceso que Lesueur ha representado en este cuadro. La circunstancia de haber sido esta obra la de prueba para ser admitido en la Academia de San Lucas, puede dar razon de los motivos que tuvo el autor para tratar semejante asunto sin ceñirse á un texto histórico especial. La prontitud con que suelen ejecutarse muchas de los obras de prueba hace, que los artistas no puedan entretenerse en registrar crónicas que les proporcionen asuntos oportunos y que reúnan todas las condiciones para dar muestras de los conocimientos en los medios de representacion que debèn poseer. El desnudo, los ropajes, la expresion de los distintos afectos del ánimo, la invencion y la composicion todo debe ser atendido por el aspirante, de una manera que no deje duda alguna á los cen-



SAN PABLO SANANDO Á UNOS ENFERMOS.

sos. Pudo por tanto Lesueur recopilar en un punto los varios hechos del apóstol, supuesto que este se vió distintas veces preso, amado se le hizo comparecer si no delante del César, delante de tribunales, de procónsules, y aun delante de Agripa, en donde curó no precisamente enfermos de cuerpo sino del alma. Pudo pues tambien alegorizar el poder sobrenatural adquirido por el Santo Apóstol para convertir á los judíos y á los gentiles, y ese valor imperturbable que al través de todos los riesgos y peligros, y en presencia de los que podian condenarle con sola una palabra, le hizo proclamar á Jesucristo y atacar toda idolatría.

Este cuadro es notable por la disposicion y por la expresion que tienen las figuras, habiendo en estas tanta variedad como verdad. Hay nobleza en la actitud del apóstol; y en la expresion de su rostro se deja ver la convicción íntima del poder de Dios en nombre del cual ejerce su mision.

Este cuadro forma parte del gabinete de Luciano Bonaparte.

Ha sido grabado en Italia por Bauzo y en Paris por Massar, padre. Tiene de ancho 1 metro 50 cent.; y de alto 2 metros.

os he-
ame-
tribu-
uró no
ambien
el para
urbable
de los
e á Je-

on qu
erdad.
rosto
el em

.
padre



JULIO CÉSAR YENDO AL SENADO.

César despues de la batalla de Munda , vencedor de los enemigos que con las armas en la mano le habian disputado el poder , volvió á Roma. Pero en esta ciudad halló otros enemigos mas temibles , enemigos que no habian de oponérsele cara á cara sino á traición. César cometió la falta de manifestar desprecio hácia un senado por otra parte despreciable , de querer por medio de leyes generales la fusion de todos los pueblos sometidos á Roma , y ambicionar tal vez el título de rey cuando se hallaba ya investido con todo el poder de esta autoridad. Habia entonces en Roma un Marco Bruto , yerno é imitador de Caton , á quien César amaba como á un hijo , á quien habia colmado de beneficios , y á quien habia salvado la vida en la batalla de Farsalia. Bruto era entonces pretor , y la multitud de escritos anónimos que encontró cierto dia en el tribunal despertaron en su alma sentimientos criminales so capa de amor á la república. *¿Duermes Bruto? no eres el mismo que fuiste* , se le dijo en uno de esos escritos. El autor de ellos fué Cayo Casio. Formóse la conspiracion concebida por la ingratitude , y pronto se vieron reunidos unos sesenta de los ciudadanos mas notables de Roma , amigos casi todos de César , casi todos colmados por este de beneficios. Se habia dicho confidencialmente á César que desconfiase de Bruto , pero no quiso dar asenso á esta noticia. En el dia señalado , su esposa Calpurnia le rogó tan encarecidamente que se guardase , que llegó á renunciar á la idea de asistir al Senado. Habia resuelto enviar allá á Marco Antonio , cuando Decio Bruto le echó en cara su debilidad de ceder á los ruegos de una mujer , y le cojió de la mano. César fué al senado y murió cosido á puñaladas al pié de la estatua de Pompeyo.

JULIO CÉSAR YENDO AL SENADO.

No diremos si el pintor ha sido fiel á los datos que arrojan los anales romanos ; pero respecto de la idea general no puede decirse sino que está bien espresada. Con efecto no dice la crónica si Calpurnia siguió á su esposo hasta las gradas del edificio en que se reunia el senado ; ni si se desmayó al ver la resolucion de César ; pero las demas circunstancias en su generalidad están aquí representadas. Decio Bruto lleva de la mano á César , al mismo tiempo que este se deja conducir por el conjurado , al paso que vuelve el rostro hácia su esposa ; con lo que se espresa la indecision en que ha estado. El desmayo de Calpurnia da á entender funestos presentimientos cuya realizacion está próxima , y la muerte de la esperanza de una mujer que ha tratado de evitar el mal que va á sobrevenir á su objeto querido. La propiedad en el lugar de la escena , en los trajes y en la espresion no puede menos de dejar caracterizado este cuadro , de modo que es fácil su lectura por poco enterado que uno esté de la historia romana. La loba de Roma complementa esta caracterizacion. Los buhos que vuelan hácia el punto que ocupa César anuncian su desastroso fin : los coloquios misteriosos entre varios personajes que figuran en el cuadro , indican que se susurra un suceso que no ha llegado á conocimiento de todos.

Este cuadro formó parte de la exposicion de 1819. En el día se halla en los salones del palacio Real.

Tiene de ancho 1 metro 83 cent. ; y de alto , 1 metro 50 cent.

ana-
sino
arnia
ia el
s de-
De-
e deja
u es-
des-
a rea-
mujer
o que-
a la es-
e modo
istoria
n. Los
su de-
ges que
no ha
el dia se
cent.



AMAZONE.

AMAZONE.

Lam. 20.

URA AMAZONA.

AMAZONA.

No puede ponerse duda alguna acerca del personaje representado en la estatua que se ha dibujado en esta lámina. El escudo, el casco, la correa del acicate que estas guerreras llevaban, el cuidado con que el escultor ocultó la teta derecha á fin de cubrir la deformidad que debia resultar de la costumbre observada en esta poblacion femenino-marcial de quemar esta parte del cuerpo para poder manejar mas desembarazadamente las armas, todas estas circunstancias vienen en apoyo de la referida opinion justamente formada por los artistas arqueólogos.

Mayor dificultad se presenta en decir cual de esas célebres mujeres está aquí representada. ¿Es Oella ó Prothoe, las dos que con mas bizzarria disputaron á Hércules el paso para llegar hasta la reina Hipólita? No da la mitología luz para poder caracterizar cada una de estas dos amazonas; sin embargo se cita una hazaña de Prothoe que bien puede hacer á esta, digna de una estatua.

En las empresas que acometió Hércules por encargo de Euristeo se halla la conquista del talabarte de Hipólita reina de las Amazonas. En su marcha se encontró frente á frente con Migdon y Amiens hermanos de la reina; pero fueron vencidos por Hércules. Oella con Prothoe reemplazaron á los bravos que sucumbieron, y Prothoe para llegar á medir sus fuerzas y destreza con el héroe semidios derriba á siete de los que acompañabau á éste. Sin embargo la Amazona fué al cabo muerta con sus compañeras de armas.

La estatua es bien digna de una hazaña como la que se acaba de referir, y se la ha considerado como obra maestra de la escuela griega. Los contornos de la cabeza anuncian la habilidad del cincel, las

AMAZONA.

demás partes del cuerpo no merecen menor elogio ; habiendo sido el artista hermanar la delicadeza del golpe con lo resuelto de la ejecución. Pero es preciso tener en cuenta que los dos brazos , así como la pierna derecha desde la rodilla al pié , son obra moderna. La manera en la ejecución del cabello y plegado hacen sospechar que la estatua es copia de alguna otra vaciada en bronce. La túnica está tratada con suma delicadeza dejando acusado el desnudo perfectamente aunque sin pretension alguna ; circunstancia que debió de resaltar más bien con el color encáustico del cual el ropaje conserva algunos restos. El desnudo no ha perdido el pulimiento que se le dió.

Esta obra es del mármol llamado por los italianos *grechetto* , y es de un grano finísimo.

Antiguamente estuvo en la sala en donde se reunian los médicos , mas adelante estuvo en la Villa Mattei , desde donde debió de pasar al museo del Vaticano.

Tiene de alto 2 metros 7 centímetros.

endo se
de la
, así o
La ma
la est
tratado
nte au
ltar m
lgun re

etto, !

os mé
de pas



SAN PEDRO Y SAN JUAN

SANANDO Á UN COJO.

El asunto de este cuadro está tomado del cap. III del libro canónico titulado *Hechos de los Apóstoles*. Los ocho versículos primeros bastan para dar idea del asunto. Dicen así :

« Pedro y Juan iban al templo á la oracion á la hora de nona.

« Y traían á un hombre, que era cojo desde el vientre de su madre : al cual ponían cada día á la puerta del templo llamada la *Hermosa* , para que pidiese limosna á los que entraban en el templo.

« Este cuando vió á Pedro y á Juan que iban á entrar en el templo, rogaba que le diesen limosna.

« Y Pedro fijando en él los ojos juntamente con Juan le dijo : Miranos.

« Y él los miraba con atencion , esperando recibir de ellos alguna cosa.

« Y Pedro dijo : no tengo oro ni plata : pero lo que tengo , esto te doy : En el nombre de Jesucristo Nazareño , levántate y anda.

« Y tomándole por la mano derecha , le levantó , y en él mismo punto fueron consolidados sus piés y sus plantas.

« Y dando un salto se puso en pié , y echó á andar ; y entró con ellos en el templo , andando y saltando , y alabando á Dios. »

Que Rafael en este cuadro siguió con toda fidelidad el texto que se acaba de transcribir, nadie puede negarlo : que la idea de que los Apóstoles con los milagros que obraron despues de la ascension de Jesucristo atrajeron á la nueva creencia á muchos judios , está per-

SAN PEDRO Y SAN JUAN SANANDO A UN COJO.

fectamente anunciada en esta composicion, no puede dejar de reconocerse. Aquí se ve la admiracion de unos, el respeto manifestado por otros, la duda de alguno, y el desden del fariseo. ¡ Así se hubiese mostrado aquí Rafael, observante de la propiedad histórica! Hay en esta representacion trajes, sobre todo de mujer, que son italianos; en la decoracion de la escena hay un anacronismo marcado, y una inoportunidad notoria: ni aquella arquitectura pertenece á la época en que se verificó el suceso, ni aquellos adornos de las columnas pudieron usarse jamás en un templo judío. Sin embargo todos estos defectos, como las exigencias de nuestros tiempos puede llamarlos, están aquí suplidos por la caracterizacion perfecta del asunto principal, colocado en el intercolumnio del centro; y aun si se quiere, en la misma decoracion, susceptible de censura como impropia, puede hallarse un simbolismo especial, si bien un tanto-rebuscado. Con efecto, del versículo 11 del citado capítulo III se deduce que aquel pórtico en que se verificó el suceso era llamado de *Salomon*; y de salomónicas se califican en arquitectura las columnas cuyo fuste se presenta serpenteado. Además estas columnas tienen un adorno que representa un emparrado con niños que recogen los frutos: ¿ y sería tan forzada la interpretacion si se quisiese ver en esto una alusion á la mision que desempeñaron los Apóstoles despues de la ascension del Señor? El libro de San Lucas de donde se toma el asunto de este cuadro es considerado como una continuacion del Evangelio: si en este se nos descubre el grano de trigo sembrado en la tierra: los *Hechos de los Apóstoles* nos le representan creciendo y produciendo colmadamente su fruto.

Esta pintura es el carton tercero de la coleccion de Hampton-Court. Tiene de ancho 5 metros 55 cent.; y de alto 3 metros 55 cent.

no-
por
ese
lay
lia-
do,
y la
nas
stos
os,
in-
re,
ede
cto,
en
ca-
er-
un
b
que
El
on-
les-
los
ente
urt.
ent.



J. Ribera pinx.

MARTYRE DE ST LAURENT.

MARTIRIO DI S. LORENZO.

Lam. 24.

MARTIRIO DE S. LORENZO.

MARTIRIO DE SAN LORENZO.

Sabido es que este santo fué uno de los siete diáconos que en el siglo III habia en la Iglesia de Roma y á quien el papa San Sixto confirió los sagrados órdenes, y dignidad de Archidiácono. El ministerio anexo á esta dignidad era dar la comunión á los fieles cuando el Papa celebraba, y tener á su cargo los tesoros de la Iglesia. Dos años habian trascurrido desde que Lorenzo principió á desempeñar con aplauso universal las funciones de ambos ministerios, cuando el emperador Valeriano suscitó contra los cristianos una de las mas atroces persecuciones que sufrió la Iglesia; y en el año 258 publicó el edicto que condenaba á muerte todos los presbíteros y diáconos. Dióse principio á la ejecucion por el Pontífice quien fué conducido á la cárcel. Allá corrió Lorenzo á manifestar á su gefe y bienhechor los mas fervorosos afectos; y enternecido San Sixto le encargó que distribuyese luego á los pobres los tesoros de la Iglesia. No se detuvo Lorenzo un momento; desempeñó el encargo que se le habia dado, y al dia siguiente cuando sacaron al Papa de su encierro para conducirlo al suplicio, Lorenzo se arrojó á sus piés y le dijo: que los tesoros de la iglesia ya estaban en buenas manos. Esta respuesta fué trasladada al emperador cuya codicia era en su corazon tan viva como en él era vivo el odio á los cristianos. Lorenzo fué preso é interrogado acerca de este punto; pero solo contestó que los pobres eran los verdaderos depositarios de la Iglesia; respuesta que le valió el ser azotado. Negose despues á sacrificar á los dioses y esta negativa fué causa de que le hiciesen sufrir varios martirios; habiendo sido últimamente condenado á morir á fuego lento estendido sobre unas parrillas.

MARTIRIO DE SAN LORENZO.

Este último suplicio es el que Ribera ha querido representar. Santo está debilitado por los tormentos que ha sufrido y va extendido sobre el fuego, que se está preparando.

El pintor Ribera no ha escogido ningun momento del martirio para la representacion de este hecho, y de este modo ha podido dar al Santo una expresion propia para revelar las bellezas del alma en toda integridad, esto es, sin la posibilidad de ser neutralizada semejante expresion del cuerpo por los movimientos de la sensibilidad á que se halla sujeto por su naturaleza. El espíritu encerrado todavia en carne, triunfa de ella y se eleva con todo el esplendor que puede hacerle sensible, á la altura que le corresponde. Representado el Santo sobre las parrillas, y sufriendo el martirio, la belleza del espíritu hubiera podido triunfar con tanta pureza, á menos de suponer insensibilidad que no dejaria de perjudicar á la gloria de este triunfo.

Este cuadro fué uno de los que Ribera pintó en Nápoles para el virey que allí tenia España, el duque de Osuna. Durante la ausencia de este magnate este cuadro se hallaba en Madrid. Comprólo un hamburgués, y mas adelante fué vendido al rey de Polonia, habiendo ido por último á parar á la galeria indicada al principio de este artículo.

Ha sido grabado por Keil.

Tiene de alto 2 metros 39 cent.; y de ancho 1 metro 78 cent.



Van Orta de pino

LE CHANSONNIER.

U. CASZINGIER.

Lín 25.

EL COPLERO.

EL COPLERO.

Hé aquí la representación de una de esas escenas que contribuyen á aumentar la animación de las calles y plazas de las populosas ciudades y á dar vida á las aldeas. Los viajes no son para el jacarero una interrupción de sus negocios, porque en los caminos hay posadas y ventorrillos donde se reúnen los labriegos. La época en que vivió Van Ostade fué muy cercana á la del triunfo de la causa del país para que los esparcimientos de la clase del que se figura en este cuadro no fuesen muy frecuentes, y no hallasen simpatías en un artista como Van Ostade, holandés también y por consiguiente participante de la satisfacción de sus compatriotas. Quizá el pintor vió á ese coplero: quizá le oyó cantar unas coplas alusivas á la libertad de la Holanda ó á la retirada de los extranjeros que habían subyugado el país; quien sabe! pero bien puede asegurarse que si no existió esa individualidad existió la costumbre.

Todas estas circunstancias pueden hallar su interpretación en la naturalidad que resplandece en este cuadro, que no es la de una sorpresa de un determinado momento dado por la naturaleza, sino de la combinación de varios momentos que aunque fijos, presentan la sucesión de todos los movimientos característicos de una sola acción. Hay en este cuadro tres grupos bien dispuestos presentando felices contrastes. La escena está iluminada por la luz que se trasparenta y atraviesa furtivamente en algunos puntos por un frondoso emparrado, hiriendo con fuerza la pared del centro del cuadro y estendiéndose sucesivamente con graduación admirable. El tono general es claro. Todos los objetos están bañados de una tinta verdosa suavemente

EL COPLERO.

hermanada con el vigoroso colorido local. Esa tinta propia del estilo de Van Ostade es en el cuadro que nos ocupa una belleza, puesto que está motivada por la luz transparentada en el ramaje. En el color de la puerta y del terreno hay mucha verdad, en una palabra, hay en ese cuadro tonos vivos, delicados medias tintas, y detalles cuidadosamente ejecutados. Acaso la figura del labriego casi ahorcariado en el banco está iluminada con demasiada igualdad y deja que desear en cuanto al vigor del colorido; pero esto no influye en la armonía general, ó tal vez sea hijo de una imitación de la naturaleza. Obsérvese sino una escena iluminada con iguales circunstancias de luz que las de este cuadro.

Está pintado sobre tabla: lleva la firma de Ostade con la fecha de 1673. El pintor debió pues de ejecutarle á la edad de 63 años.

Ha sido grabado por Bovinet.

Tiene de alto 47 centímetros y de ancho 45 centímetros.

estilo
o que
color
may en
dado-
do en
desear
monía
. Ob-
de luz

fecha
ios.



MUERTE DE ANANIAS.

El asunto de este cuadro es el castigo que san Pedro aplicó á Ananias que fué uno de los judíos que primero se convirtieron á la fé de Jesucristo. Está tomado del libro titulado *Hechos de los Apóstoles*. Dedúcese de su capítulo IV :

« Que de la muchedumbre de los creyentes el corazon era uno y el alma una.....

« Que no habia ningun necesitado entre ellos. Porque cuantos poseian campos ó casas, las vendian, y traian el precio de las que vendian,

« Y lo ponian á los piés de los Apóstoles.....

Y en el capítulo V, del cual está tomado el asunto, desde el versículo 1 se lee:

« Y un varon por nombre Ananias con su mujer Saphira vendió un campo,

« Y defraudó del precio del campo, consintiéndolo su mujer: y llevando una parte, la puso á los piés de los Apóstoles.

« Y dijo Pedro: ¿ Ananias, porque tentó Satanás tu corazon, para que mintieses tú al Espíritu Santo, y defraudases del precio del campo?

« No es verdad que conservándolo quedaba para tí, y vendido lo tenias en tu poder? ¿ Por qué, pues, pusiste en tu corazon esta cosa? Tú no mentiste á los hombres, sino á Dios.

« Ananias, luego que oyó estas palabras, cayó y espiró. Y vino un gran temor sobre todos los que lo oyeron.

« Y levantándose unos mancebos, lo retiraron; y llevándole lo enterraron.

MUERTE DE ANANIAS

Rafael ha representado este asunto perfectamente ; desarrollando el pensamiento sin salirse de los límites de la pintura. No es solo san Pedro el que reprende á Ananias : dos Apóstoles dirigenle la palabra : y no parece sino que por medio de ambos está espresada la idea : *Tú no mentiste á los hombres , sino á Dios*. El grupo de los demas apóstoles , los personajes accesorios, contando dinero unos, y entregándole otros , caracterizan el asunto. Esos jóvenes que están al rededor del delincuente quizá son los mancebos que se levantaron para llevar su cadáver. En la espresion de algunos de los que presencian la escena puede muy bien verse representado el *gran temor* de que se hallaron sobrecogidos todos los que oyeron las palabras del Apóstol ; quedando de este modo completa la caracterizacion.

Cuanto se digera mas sobre este cuadro solo serian generalidades relativas al talento y al genio de Rafael tanto en la composicion como en el materialismo de la ejecucion.

Es el cuarto de los cartones de la coleccion de Hampton-Court.

Marco Antonio le grabó , pero teniendo á la vista un dibujo del pintor.

Tiene de ancho 5 metros 50 cent. ; y de alto 3 metros 55 cent.

andó
són
pe-
da b
e lo
os, l
án á
par
ocan
e qu
Apó-

lades
como

rt.
o del



(16)

ARIADNA ABANDONADA.

Ariadna fué hija de Minos rey de Creta que vivió por los años 1300 antes de J. C. Cuenta la mitología que el Ateniense Teseo fué á Creta á sacrificarse por su patria para librarla del tributo que anualmente pagaba esta á Minos y con el cual se mantenía al minotauro, monstruo encerrado en un laberinto cuya salida era muy dificultosa, si no imposible. Llegó el héroe á la isla, y Adriadna al verle, enamorose de él perdidamente, y trató de salvarle del inminente peligro que le amenazaba. Asegurada del valor de Teseo, dióle á este el medio de salir del laberinto presentándole un ovillo. En el día del sacrificio, al ser encerrado Teseo con sus trece compañeros en aquella funesta mansion, ató en la puerta el extremo del ovillo, que desenvolvió en pos de sí, y fué en busca del Minotauro. Verle, atacarle y vencerle fué cosa de un momento. Salió de aquel lugar merced al medio que le habia proporcionado Ariadna, y llevando consigo á esta y á Fedra su hermana se hizo inmediatamente á la vela con sus compañeros con rumbo hácia Atenas. Tocó en la isla de Naxos y tuvo la ingratitud de abandonar allí á la que le habia salvado la vida para reemplazarla por Fedra. Quedó Ariadna sola por mucho tiempo en aquella desierta isla sin mas recurso que dar sus quejas al aire, doliéndose de haber sido vendida por su amante y por su propia hermana. Al cabo, Baco de vuelta de su victoriosa expedición á la India, aportó en la isla; y escuchando las quejas de aquella desgraciada princesa le prodigó los mas tiernos consuelos, y con sus cuidados le hizo amar la vida que intentaba quitarse. Ofrecióle reemplazar al que habia perdido, y hasta su muerte vivió con ella en buenas relaciones.

ARIADNA ABANDONADA.

Cuando Ariadna murió, Baco la trasportó á los cielos en donde formó una constelacion.

Todos estos datos son necesarios para explicar la oportunidad y propiedad de los accesorios que caracterizan el asunto. La representacion de Adriadna tendida en la misma playa, con sus vestidos caidos, sube de punto el efecto plástico del abandono, y deja adivinar todo el horror de la situacion de una mujer que se ha entregado á una pasion que ha sido burlada por un-ingrato. La nave de Teseo se divisa á lo lejos, y aunque la llegada de Baco y su ciclo no fué simultánea con la ida del héroe ateniense, sin embargo por un sincronismo bien disimulable, está presentada aquí, no dejando de caracterizar el asunto. Por otro sincronismo de la misma clase aparece en el cielo la constelacion en que fué convertida la princesa despues de su muerte: y aparece sin duda tambien como atributo característico.

En esta composicion, que es de las mas notables de Giordano, dió este pintor muestras de sus conocimientos en la representacion de la mayor parte de formas que pueden ofrecerse; el desnudo del cuerpo humano en todas sus fases, desde la tosquedad y robustez del sátiro, á la delicadeza y finura de la mujer: las distintas especies de animales, la vegetacion, el cielo, la mar.

Este cuadro ha sido grabado por Francisco Basan.

Tiene de ancho 3 metros 6 cent.; y de alto 2 metros 14 cent.

rnó

d y

sen-

cai-

mar

do á

esen

o fué

sín-

ca-

areot

des-

o ca-

lano.

acion

o de

ex del

es de

cent



VÉNUS.

VENERE

VENUS.

Lam. 28.

VENUS DE MILO.

Se le ha dado á la estatua de este número el nombre de Venus, sin duda por la semejanza que tiene con otras estatuas que se han considerado como representaciones de esta diosa. En efecto en la galeria de Florencia se ve un grupo de dos figuras en las cuales se quiere reconocer á Marte y á Venus, teniendo esta última muchos puntos de analogía con la estatua que en este momento nos ocupa. Sea pues una Venus, aun que su mirada no sea cual conviene á esta diosa de la hermosura madre del amor, *la ternura y la gracia seductoras* de la Venus de Praxíteles, como dice Luciano. Por otra parte no se ve en esta estatua ningun atributo que la caracterice, al paso que tampoco se presenta tal como se sabe fué representada en Lemnos, Elida, Esparta, Citera, Olimpia y Gnido, y otras ciudades. Consagrado el arte griego á la belleza de las formas: demasiado propensa la sociedad griega en los últimos tiempos de su existencia (porque el modo de ejecucion puede colocar la entendida estatua en esta época) á los goces sensuales, nada de extraño tiene que las bellezas del cuerpo de la mujer fuesen con tanta frecuencia representadas, aunque sin intencion de representar una Venus, por mas que la estatua que se ejecutaba se consagrara á ella.

Por lo demas no parece que el artista al presentar la parte inferior de la figura con un ropage haya tenido otro objeto que someterse á la condicion de solidez que el material le impuso, y no á responder á sentimiento alguno de pudor. ¡Cuántas veces este sentimiento rechaza lo que se oculta con mas rigor que lo que queda descubierta!

VENUS DE MILO.

Se ha dado á esta Venus el epíteto de *Victrix*, vencedora; pero no se ve sobre su frente la gran diadema que puede hacer apreciar como exacta semejante calificación.

Llámase *Venus de Milo*, porque en la isla de este nombre fué descubierta: y cuando se tengan mas datos sobre el sitio en que fué descubierta y el culto que los milosenses tuvieron, quizá se aclaren las dudas que en el dia pueden ofrecerse acerca de la representación de la estatua. Un aldeano griego hizo el descubrimiento en el mes de febrero de 1820 haciendo excavaciones en su jardín. La parte superior de la estatua se halló derribada, mientras que la inferior estaba en un nicho de una pared, que según conjeturas, perteneció á las murallas de la ciudad. El Señor de la Rivière entonces embajador de Francia en Constantinopla conocedor del mérito de la obra por medio de los informes del Señor de Urville, la adquirió por cuenta propia, y á su regreso á Francia hizo de ella un regalo á su rey Luis XVIII quien mandó fuese colocada en el museo del Louvre.

La estatua es de mármol de Paros. Consta de dos pedazos cuya union ocultan los pliegues del ropaje, debiendo considerarse que por una tan feliz como rara casualidad la cabeza no ha sido separada del tronco; sin embargo la nariz fué rota. No se encontraron de los brazos mas que algunos trozos insuficientes para efectuar una restauración concienzuda. De celebrar es que no se haya tratado de hacer la restauración íntegra de estos miembros. ¡Se han desmejorado tantas obras antiguas con restauraciones de esta naturaleza!.....

La estatua tiene 2 metros 16 cent. de altura.

pero
co-

des-
des-
s du-
de la
ebre-
ior de
an ni-
rallas
cia en
os in-
u re-
mandó

cuya
ne por
da del
bra-
aura-
cer la
tantas



CEGUERA DE ELIMAS.

En el capítulo VIII del libro titulado *Hechos de los apóstoles*, se lee desde el versículo 5 al 12 ambos inclusivos, lo que sigue, con referencia á los apóstoles San Pablo y San Bernabé :

« Y cuando llegaron á Salamina, predicaban la palabra de Dios en las sinagogas de los judíos. Tenían también á Juan en el ministerio.

« Y habiendo atravesado toda la isla hasta Paphos, hallaron un hombre mago, falso profeta, judío, llamado Barjesús,

« El cual estaba con el procónsul Lergio Paulo varon prudente. Este habiendo hecho llamar á Bernabé y á Saulo, deseaba oír la palabra de Dios.

« Mas Elimas el mago (porque así se interpreta su nombre) se le oponía, procurando apartar al procónsul de la fé.

« Mas Saulo, que es también llamado Pablo, lleno de Espíritu Santo, fijando en él los ojos,

« Dijo: Oh lleno de todo engaño y de toda astucia, hijo del diablo enemigo de toda justicia, no cesarás de transformar los caminos derechos del Señor.

« Mas hé aquí ahora sobre tí la mano del Señor, y serás ciego, que no verás el sol hasta cierto tiempo. Y luego cayó en él la oscuridad y tinieblas, y volviéndose de todas partes, buscaba quien le diese la mano.

« El procónsul entonces, cuando vió este hecho, abrazó la fé, maravillado de la doctrina del Señor. »

Al primer golpe de vista se presenta Elimas en ademan de vol-

CEGUERA DE ELIMAS.

verse á todas partes, como dice el texto, *y buscando quien le diese la mano*. La ceguera de Barjesús, el Elimas ó mago, está perfectamente espresada: el apóstol San Pablo, *fija los ojos en él* con nobleza imponiéndole el condigno castigo por su pertinacia en *trastornar los caminos derechos del Señor*: lo repentino del acontecimiento está caracterizado con la espresion de sorpresa que se echa de ver en la fisonomía ademan y actitud del procónsul Sergio, pero no una sorpresa movida por indignacion, sino como dejando presagiar su conversion á la fé de Jesucristo. ¡ Cuan distinta es esta espresion del Procónsul, de la de los personages que se ven á derecha é izquierda del cuadro! duda muestran unas fisonomías, desprecio otras, temor santo las mas.

El echado del ropage del apóstol es notable, y su mérito llama la atencion hácia este personage que representa uno de los principales papeles del cuadro, supliendo al propio tiempo el defecto que algunos escrupulosos podrian señalar respecto de su colocacion. Bien dice un autor: el arte da las reglas, el genio las escepciones: y bien puede aquí añadirse que estas escepciones á su vez establecen nuevas reglas y reforman las antiguas. Asi corre el arte por la senda del perfeccionamiento sin temor de descarriarse.

Esta composicion es el carton quinto de Hampton-Court.

Marco Antonio le grabó teniendo á la vista un dibujo autógrafo de Rafael.

Tiene de ancho 4 metros 86 cent.; y de alto 3 metros 77 cent.

e
-
-
r-
to
en
na
su
on
z-
is,

la
les
gu-
lice
ue-
vas
el

rafo
ent



Michel dopo Caravage pise

• LE CHRIST AU TOMBEAU.

CRISTO AL SEPOLCRO.

Lain de

JESUCHRISTO EN EL SEPULCRO.

SEPULTURA DE JESUCRISTO.

En el Evangelio de san Juan despues de referirse la muerte de Jesucristo se lee en los versículos 38 hasta el fin del cap. XIX lo que sigue :

« Despues de esto Joseph de Arimathea (que era discípulo de Jesus , aunque oculto por miedo de los judios) rogó á Pilatos , que le permitiese quitar el cuerpo de Jesus. Y Pilatos se lo permitió , y quitó el cuerpo de Jesus.

« Y Nicodemo , el que habia ido primeramente de noche á Jesus , vino tambien , trayendo una confeccion como de cien libras , de mirra , y de aloe.

« Y tomaron el cuerpo de Jesus , y lo ataron en lienzos con aroma , asi como los judios acostumbran sepultar.

« Y en aquel lugar , en donde fué crucificado , habia un huerto : y en el huerto un sepulcro nuevo , en el que aun no habia sido puesto alguno.

« Allí pues por causa de la Parásceve de los judios , porque estaba cerca el sepulcro , pusieron á Jesus. »

En el Evangelio de san Lucas : versículo 55 del cap. XXIII se lee :

« Y viniendo tambien las mujeres que habian seguido á Jesus desde Galilea , vieron el sepulcro , y como fué depositado su cuerpo. »

Y el Evangelio de san Mateo en los versículos 55 y 56 del capítulo XXVII se consigna lo siguiente :

« Y estaban allí muchas mujeres á lo lejos que habian seguido á Jesus desde Galilea , sirviéndole :

« Entre las cuales estaba María Magdalena , y María madre de Santiago y de Joseph , y la madre de los hijos del Zebedeo. »

Si el pintor fué fiel á lo que las santas Escrituras refieren, puede juzgarlo cualquiera con solo tener presentes las circunstancias que se mencionan en los Evangelios que se han citado.

En cuanto al mérito de la obra puede decirse, que los entusiastas encomios que los contemporáneos del pintor hicieron á esta obra han sido confirmados por la distinguida mencion que de ella hacen las generaciones que le sucedieron; y esta circunstancia es bien digna de notarse porque solo á la posteridad es dado juzgar con entera serenidad las obras del hombre. La espresion de dolor manifestado con tanta variedad en las tres Marías, y la de respeto en Joseph y Nicodemus; la belleza del colorido ya por su verdad ya por el contraste que hay en el de las carnaciones, viéndose la robustez y lleno de la vida en la de los discípulos, la delicadeza en la de las mujeres en sus distintas edades, y la lividez en el cuerpo inanimado de Jesus; la simplicidad de la composicion, nada deja que desear al que contempla esta notable composicion de Caravaggio. Y ese contraste que se nota en el colorido de las carnaciones es tanto mas notable cuanto que la disposicion del cuadro parece combinada á propósito para hacerle resaltar, pero no como un alarde estudiado, sino como una espontaneidad de la composicion. Y esos contrastes que existen en los detalles entre sí, existe en el conjunto entre la luz viva que los ilumina y lo sombrío del interior del sepulcro. En una palabra este cuadro es un modelo en el género de efectos de luz y armonia y magia del colorido.

Caravaggio pintó este cuadro para una capilla de la Iglesia nueva en Roma, donde se halla.

Ha sido grabado por Audoin.

Tiene de alto 3 metros 11 cent.; y de ancho 2 metros 11 cent.

puede
s que

ciastas
ra han
en las
digna
ra se-
lo con
Nico-
traste
de la
res en
Jesus;
e coti-
te que
cuanto
hacer-
ponta-
os de-
ilumi-
cuadro
gia del
nueva

cent.



Missa pisa.

JEUNE FEMME REPUSANT LES OFFRES D'UN VIEILLARD

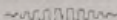
GIOVINE DONNA CHE RIFIUTA LE OFFERTE D'UN VECCHIO

Lan. 3.

UNA GIOVEM BRACCHANDO LIS DONDE DE UN VIEJO.

UNA JÓVEN

DESECHANDO LOS DONES DE UN VIEJO



Tal inscripcion se lee al pié de la lámina de este número ; por esto se ha adoptado como epígrafe del texto que debe referirse á ella. De otro modo se hubiera buscado un título mas conveniente.

Que á toda obra plástica se le dé una denominacion , nada mas razonable; pero que esta denominacion sea la explicacion de la expresion plástica de ella , es lo que no puede admitirse. De admitirlo podrian deducirse consecuencias sobrado absurdas , pudiendo llegar hasta el punto de ser tolerable que un pintor escribiese al pié del retrato que pintase , el nombre de la persona retratada.

Si una pintura se explica por sí misma por las circunstancias plásticas que el asunto lleva consigo , la explicacion literaria es además inútil, porque no hace mas que explicar lo que ya está á la vista. Y si es necesaria esta explicacion , júzguese cual deberá ser el mérito de la obra. No iria en zaga á la célebre del pintor de Orbaneja que llevaba los letreros : este es San Anton : este es el cerdo.

Como es imposible que el artista , y sobre todo el que describe ó pinta costumbres , al concebir una obra , no haya llevado una idea determinada , habiendo sido inspirado por la misma naturaleza , no será absurdo suponer que Mieris quiso en este cuadro representar una idea moral impresionado por una individualidad , ó bien pintar una individualidad modestamente oculta bajo el velo de la alegría. No es fácil decir pues cual fué el pensamiento del pintor : y en este caso ¿ qué inconveniente podria haber en denominar este cuadro : *El viejo calavera* ó *El viejo vicioso* , *La mujer firme* , etc. , etc. ?

UNA JÓVEN DESECHANDO LOS DONES DE UN VIEJO.

Este cuadro de género, es notable por el efecto de claroscuro, y por el brillante colorido que tiene. La espresion de las fisonomías es propia: las actitudes sin embargo ofrecen algun lunar. Con efecto, hay alguna duda acerca de si el envoltorio que se vé encima de la mesa es un donativo del viejo, por mas que pueda presumirse que lo es: y la hay tambien acerca de la firmeza de la jóven en conservar su honra, y del grado en que aprecia el ultraje que á ella se le infiere con la dádiva.

Cuando Cosme III de Toscana estuvo en Holanda, frecuentó el trato del pintor Mieris cuyo talento apreciaba; asistió á menudo á su estudio para verle pintar, y le encargó varios cuadros. Entre los que el duque adquirió, se cuenta el que se copia en esta lámina, habiendo sido colocado en la galería en donde actualmente existe.

Ha sido grabado por Levallée.

Tiene de alto 42 centímetros; y de ancho 34 cent.

JO.

oscuro, y
nomías e
on efecto,
cima de la
rse que le
conservar
e le infiere

ntó el tra-
enudo á sí
tre los que
a, habien-
e.



Le Sacer pine

466

MELPOMENE, POLYMNIE, ERATO.

MELPOMENE, POLYMNIA, ERATO.

L. 32.

MELPOMENE, POLYMNIA Y ERATO.

MELPOMENE, POLIMNIA Y ERATO.

Musas, de la tragedia la primera, de la poesía lírica la segunda, de la poesía erótica la tercera. Las palabras griegas de las cuales se derivan sus nombres indican la misión que cada una de estas tres musas tiene á su cargo: Melpómene que equivale á la que canta los versos heroicos; Polimnia, la que celebra con muchos himnos; Erato la amorosa.

Asoció aquí el pintor tres ideas que son bien compatibles, y en esto dió una prueba de su instrucción y de su talento. Sin embargo en la representación de este conjunto, quizá la caracterización deja algo que desear.

No es de tan poco momento como á primera vista parece la cuestión arqueológica relativa al instrumento que tañe una de las musas representadas. El anacronismo que resulta de representar unas divinidades paganas con un instrumento que no apareció hasta después de haber desaparecido completamente el paganismo, deja en duda y en bastante oscuridad el objeto del pintor. En primer lugar: ¿es la tragedia antigua la que aquí se representa ó la moderna? ¿es el amor voluptuoso el que aquí canta Erato ó el amor puro y desinteresado que enlaza los espíritus y los eleva á una región superior ó la de todo placer de los sentidos? ¿Si es el himno profano el que aquí se quiso alegorizar, por qué se ha de figurar en la representación un instrumento que nació entre el humo del incienso que el cristiano elevó al criador y que á menudo figura en manos de los ángeles que el cristianismo en la época de mayor fervor de su fé representó? No será objeción decir que en la época en que vivimos el

MELPOMENE, POLIMNIA Y ERATO.

himno profano y el sagrado no tienen signo ó atributo especial que los caracterice , puesto que sin escrúpulo lo mismo oímos ahora cantar el himno patriótico al son de una viola, que el himno sagrado al de una lira (si liras se usasen en nuestros tiempos) ; pero ¿ debe tenerlo ? todavía mas , ¿ puede tenerlo ? Si el arte plástico ha de buscar todos los medios de hacer sensibles todas las ideas , por que ha de prescindir de la tradición que se los proporciona para poder caracterizar del modo conveniente ?

Por otra parte ¿ hay en la representacion que nos ocupa todos los atributos necesarios para la debida caracterizacion ? ¿ Qué es lo que caracteriza á Polimnia , la musa que preside á la poesía lírica , á las canciones , y á quien se supone inventora de la armonía ? ¿ Donde está el *terror* y la *piEDAD* que deben acompañar á Melpómene , la que preside á la tragedia ? ¿ Donde está el amor compañero de Erato ? Vemos pues que en el fondo de la representacion puede el espectador quedar poco satisfecho ; y sobre este particular, el interés ha de decaer.

No sucede otro tanto respecto de la ejecucion. Hay en ella gusto y delicadeza. La composicion está bien combinada ; el paisaje es alegre y risueño, el dibujo es bastante correcto , el colorido tiene una entonacion delicada. En una palabra la ejecucion da una excelente idea del buen gusto del pintor.

Este cuadro está pintado sobre tabla.

Ha sido grabado por Bernardo Picard y por Audoin.

Tiene de ancho 1 metro 34 cent. y de alto lo mismo.

l que los
ora can-
agrado al
o ¿ debe
a de bus-
r que hi
oder ca-

todos lo
es lo que
ca, á la
¿ Dónde
e, la que
ato ? Ve-
ador que
e caer.

a gusto y
es alegre
na ento-
o idea del



ESCU

E

que

cita

él, e

del m

un e

á co

sid

N

habe

poer

pres

Maz

e

part

do á

bier

en lo

cuer

renu

tron

vies

desp

cerr

sue

MAZEPPA.

Este personaje fué un page del rey de Polonia Juan Casimiro , que recibió la educacion en aquella corte. Fué sorprendido en una cita amorosa con la mujer de un conde palatino , viejo y orgulloso él , cuanto bella y amable ella : y llevado Mazeppa á la presencia del marido , este aplicó á aquel el castigo de atarle desnudo sobre un caballo salvage procedente de Ukrania , al cual se le soltó, echando á correr al través de los bosques para llegar al sitio de donde habia sido sacado la vispera.

No es precisamente de este suceso histórico , de donde debe de haberse inspirado Horacio Vernet para esta composicion , sino del poema de Lord Byron que lleva el mismo nombre del personaje representado en el cuadro. El poeta en el canto XIV pone en boca de Mazeppa las siguientes palabras :

* Llegamos á la entrada del bosque : tan estenso era que por ninguna parte me fué posible descubrir sus límites. Elevábanse á uno y otro lado árboles tan viejos como los siglos ; y sus inmóviles troncos no hubieran jamás cedido á la violencia de los vientos que braman furiosos en los desiertos de la Siberia y que arrastran en pos de sí cuanto encuentran al paso. Algo distantes estaban unos de otros ; y los tiernos renuevos , espesos y frondosos , llenaban los vacíos que dejaban los troncos seculares. Sobrada dicha para mí fué que esos árboles estuviesen distantes unos de otros lo suficiente para permitir fácil paso sin desgarrar mis miembros. Aun podia suportar el dolor de mis heridas cerradas ya por el frio ; hallándome al propio tiempo atado de tal suerte que no podia temer una caída. Cual si un torbellino nos lle-

MAZEPPA.

vara , atravesamos el bosque dejando tras de nosotros los árboles, las peñas y los lobos que oía yo correr en pos de nosotros. Perseguían-nos á manadas con aquel infatigable ardimiento que tantas veces causa la rabia de los perros y el afán de los cazadores ; no abandonó-nos ni aun despues de haber salido el sol. Vilos ya muy cercanos euando amaneció , y oí el ruido de sus pisadas del mismo modo que en la mitad de la noche. »

Aunque la lectura de este trozo del poema de Byron pudo inspirar á Vernet , debió de tener en este sin duda alguna bastante ascendiente para llevar á cabo el pensamiento , el deseo de hacer uso de los estudios que acababa de hacer en el natural, de un lobo que tenia á la sazón en su jardín.

El pintor supo impresionarse perfectamente del espíritu del poema que se ha citado y representar esta escena con no menos acierto.

Este cuadro fué regalado por el autor á la ciudad de Avignon de la cual es oriundo por su padre José. Figura en el Museo Calvet.

Ha sido grabado al humo por M. Jacot.

Tiene de ancho 1 metro 7 cent.; y de alto 66 cent.

les, las
guían-
veces
bando-
ercanos
lo que

inspirar
diente
s estu-
a sazon

poema
o.
on de la



ES

N
que
imp
Igen
fuen
en
Virg
podí
bien
latin
E
gos
pest
sus
Sic
bicic
nanc
Áfri
disti
poco
Ene
los r
H

ENEAS EN EL PALACIO DE DIDO.

No es la historia la que dió á Guerin el asunto de este cuadro, porque en este caso Eneas en presencia de Dido seria un anacronismo imperdonable en el pintor. Este ha ido á beber la inspiracion en otra fuente, inagotable en imágenes, rica en poesia. Sensible es que esta fuente no sea mas conocida del público de lo que lo es: el idioma en que está escrito es seguramente la causa de ello. La Encida de Virgilio es una de las mas grandes ofrendas que Roma antigua ha podido hacer á la historia de la literatura: ofrenda por otra parte bien digna de la civilizacion del pueblo romano y de la rica lengua latina que este habló. Dejemos pues la historia y leamos el poema.

Eneas huyendo de la destruccion de su patria Troya, por los griegos, y navegando con rumbo á Italia se ve obligado por una tempestad á aportar en Cartago, ciudad que salia en aquella sazón de sus cimientos por mandato y bajo la inspeccion de su reina Dido. Sicheo, esposo de esta, habia sido sacrificado por su cuñado el ambicioso y avariento Pigmaleon rey de Tiro; y la princesa abandonando la ciudad en que reinaba el asesino de su esposo, habia ido al África á fundar una ciudad y un reino. Dido recibe á Eneas con una distincion y benevolencia, prelude del interés amoroso que sentirá poco despues por el héroe. Embargada por este sentimiento pide á Eneas le refiera las desgracias de que ha sido víctima, y este cede á los ruegos de la princesa.

Hé aquí el momento escogido como principal por el pintor para

ENEAS EN EL PALACIO DE DIDO.

su cuadro. No parece sino que el Príncipe troyano pronuncia el tercer verso del canto II del poema de Virgilio :

« Infandum, regina, iubes renovare dolorem »
Quieres, oh reina, que tan gran pena renueve.

Todo está espresado en este cuadro : la nobleza y serenidad del héroe troyano contando sus hazañas : la ternura de Dido, próxima á sentir encendida en su pecho una tierna pasión hácia Eneas, la sollicitud de Ana que escuchó mas tarde el secreto del corazón de su hermana Dido. Esta aprieta contra su corazón á Ascanio hijo de Eneas, ignorando que bajo el cuerpo del niño está oculto Cupido, el cual al apretar á la princesa la mano, procura quitarle el anillo nupcial que ella recibió de su degrañado esposo Sicheo.

Este cuadro ha sido objeto de varias censuras ya respecto del colorido ya por haberse presentado Eneas de perfil ; pero la crítica siempre ha encomiado la espresion de las dos hermanas, como conveniente y oportuno. No merecen menos encomios la composición y el dibujo, así como la propiedad arqueológica.

Este cuadro fué presentado por primera vez al público en la espesición de Paris de 1817.

Tiene de ancho 4 metros ; y de alto 3 metros.

el ter-

l del hé-
óxima á
, la so-
on de su
e Eneas,
el cual
nupcial

o del co-
ca siem-
o conve-
cion y el

a espo-



Fig. 101. - Roma.

L. ANTONIO CARICCIANO. - ROMA. - 1850.

Fig. 102. - Roma.

ES

I
te d
es l
en
nad
tisf
hal
riù

S
uin
ser
cap
cho
cap
ha s
otra
con
de l
mal
cion
teriz
un p
das
en e
toda

LABAN BUSCANDO SUS ÍDOLOS.

Hé aquí uno de aquellos cuadros cuyo género no puede fácilmente determinarse y del cual puede decirse que ni parece lo que es, ni es lo que parece. Sucede con él lo que con las metáforas tomadas en la esfera de lo abstracto para explicar lo concreto, que no aclaran nada ni hacen grata la lectura, porque no pueden proporcionar la satisfacción que experimenta el alma cuando se le ofrecen imágenes halagüeñas y que le presenten clara y limpia la idea que se ha querido espresar.

Si un cuadro histórico (tomando la voz en su mas propio y genuino significado, y no en el que suelen darle los pintores) ha de ser la representación de un hecho referido por la historia, nadie es capaz de decir que el pintor ha tenido por objeto representar el hecho que indica el título con que es conocido este cuadro. Léase el cap. XXXI del Génesis y se convencerá cualquiera de que el autor no ha sido fiel al relato del libro del cual debió tomar el asunto. Por otra parte ni la época ni el lugar, tienen aquí un carácter propio y conveniente. Circunstancias del hecho ha pasado el pintor por alto, de las cuales no debiera haber prescindido. Las habitaciones, los animales, la vegetación propia de los países en donde se supone la acción, en una palabra, todos aquellos datos que tanto podrian caracterizar el asunto, todo se echa aquí de menos. En cambio, se tiene un paisaje risueño y que no puede menos de escitar desde luego todas las simpatías del espectador por poco templada que esté su alma en el sentimiento artístico: y las escita, porque llena perfectamente todas las condiciones de un buen paisaje. Escelente combinacion de

LABAN BUSCANDO SUS ÍDOLOS.

líneas : armonia y verdad de colorido : el pincel ha corrido con franqueza y desembarazo : las figuras , agrupadas con gusto , presentando cierta espresion en sus fisonomías y actitudes bastante escogidas, contribuyen á la animacion de tan bello *paísage*.

Apesar de tan escelentes condiciones en la parte de la ejecucion ¿ merece este cuadro por su fondo los encomios que con justicia pueden tributársele por su forma ? Mas hubiera valido que se le hubiese dado el título de *un paísage de la Arcadia ó de Italia* ; y probablemente se hubiese satisfecho mejor al espíritu , sin dar pié para poner en duda la verdad del asunto. Quedando este sin determinar, no se le hubiera dado una importancia que se roba al *paísage*, presentándose como principal lo que no es sino accesorio, y lo accesorio como principal.

Ha sido grabado por Mathieu.

Tiene de ancho 1 metro 50 centímetros ; y de alto 95 centímetros.

ran-
stan-
das,

cion
pue-
oiese
ble-
oner
se le
dose
orin-

tros.

LAS PARCAS.

Estas tres divinidades en cuyas manos se supuso existían el principio, la duración y el fin de la existencia de todos los seres animados que se mueven sobre la tierra, se acostumbró representarlas con figura de mujeres en edad muy caduca como para indicar su eternidad, y con rostro severo, símbolo de su inexorable misión. Se les dieron también coronas de oro ó simples diademas, ó bien coronas de copos de lana blanca mezclada con narcisos, para indicar su poder: se las vistió con trajes blancos bordados de púrpura: y se las colocó en disposición escalonada de manera que la una tuviese la rueca, imagen de lo pasado, la otra un huso, imagen de lo presente, y la otra unas tijeras imagen del porvenir. Hesíodo las considera con rostro negro, dientes caninos y feroz mirada. A menudo fueron representadas cojas para simbolizar la desigualdad de los sucesos de la vida.

Cloto ó la hilandera, pasó á menudo por la menos vieja. Sostenía la rueca con un copo de lana, tenía una corona de estrellas y presidía al nacimiento de los hombres. *Lachesis*, la que hila la suerte, tenía el huso representando los días de la existencia: se le daba un semblante risueño, teniendo á su alrededor varios husos. *Atropos* ó que no vuelve: iba armada de las tijeras: era representada como la más entrada en años.

El autor de este grupo preocupado por la belleza de las formas, como hasta cierto punto debe estarlo un escultor, ha preferido dar á las Parcas el aspecto de tres ninfas de fisonomía agradable aunque severa, disponiendo el grupo según las ideas que se han indicado relativamente á su colocación, esto es, de pié Cloto, sentada Lachesis, aga-



LAS PARCAS.

chada Atropos. La primera que tiene la rueca y labra el hilo de la existencia , se halla en el centro ; á su derecha está Lachesis en ademan de sacar de la urna la bola indicativa del destino que ha de caber al mortal que pasa á la existencia , cuyo curso se dispone la parca para grabarle en la esfera : Atropos va á cortar inexorable el hilo de la vida. Coronada la primera de mirto y rosas , la segunda de frutos y granadas , y la tercera de ciprés , llevando cerrada la corona con un broche que representa un rayo alado , hé aquí las tres Parcas debidamente caracterizadas segun su mision. Flores bellas tiene la vida al principiar ; ópimos frutos debe sacar el hombre de su trabajo ; rápida é impen-sadamente la muerte sobreviene. La danza de las horas que se vé en el plinto sobre el cual se eleva el grupo , completa la idea , que no puede negarse , se presenta con todas las circunstancias para considerar en el fondo de esta escultura un mérito poco comun.

En la exposicion celebrada en 1827 figuró este grupo vaciado en yeso , mereciendo los elogios de los inteligentes.

Tiene de alto 2 metros.

existen-
cia de
mortal
hablarle
corona-
e, y la
que re-
carac-
cipiar ;
mpen-
e vé en
que no
onside-
ado en



G. de Netscher pinx.

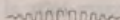
GASPARD DE NETSCHER ET SA FEMME.

GASPARD DI NETSCHER E SUA MOGLIE.

Lin. 37

GASPARDO DE NETSCHIER T SU MUOER

GASPAR NETSCHER Y SU MUJER.



Hé aquí unos retratos que pueden muy bien no ser de los personajes que se suponen retratados. La manía de bautizar cuadros, permítase la espresion, es la causa de este error. No hay mas que presentarse delante de un cuadro anónimo ó de oscura significacion, uno de esos hombres á quienes se tienen por inteligentes en la materia, ó insinuar la idea de que tal figura es retrato de este ó aquel personage, para que se apodere de la indicacion un cataloguista ó un autor de Guías del viagero en tal ó cual parte, y quede sancionado lo que quizá no se dijo decididamente, ó se dijo solo por decir.

Con efecto Netscher no casó con la hija de Godin hasta 1659, y una fecha que al descuido se deja ver en el cuadro por debajo de la colgadura de la ventana, y que indudablemente debe ser la del cuadro, debe interpretarse sin reparo por 1655. Podria objetarse que no hay para que admitir que la jóven que aquí se figura sea la hija del liegés Godin con quien el pintor casó, porque no está comprobada la semejanza del retrato; así como en el jóven que pulsa el laúd se encuentran rasgos de la fisonomía de Netscher: pero esta objecion no haria mas que aumentar el número de dudas. Si pudiese conjeturarse que Netscher tuvo relaciones con la jóven Godin desde mucho antes de casarse, quedaria en cierto modo comprobada la posibilidad de que estos retratos fuesen de los dos amantes; pero no parece que estas relaciones datasen de mucho antes del casamiento; porque Netscher luego que conoció la estimacion en que el público tenia sus obras resolvió, ir á Roma; y en el camino fué cuando se enamoró, casándose poco despues y no pensando mas en su viage.

GASPAR NETSCHER Y SU MUJER.

Retratos sin embargo deben ser ambos personajes representados, porque de otro modo no pasaría este cuadro de ser un estudio sobre el natural. Por otra parte sábase cuanto sobresalió Netscher en la pintura de retratos.

La duda acerca de los personajes representados en este cuadro debe demostrar la necesidad de que un retrato sea una verdadera obra de arte, no bastando el parecido. A no estar tan bien pintadas estas dos cabezas ningún interés tendría este cuadro en la actualidad.

La situación de los personajes entre sí es escogida, al propio tiempo que natural: el colorido es de buen efecto, y está concluido con mucha finura. La diversidad de colores del tapiz que cuelga del antepecho de la ventana, es un contraste que en nada perjudica al efecto general del cuadro, porque está dispuesta de modo que forma un conjunto homogéneo. Aunque haya duda acerca de la identidad de las personas retratadas, y aunque no nos sean estas conocidas, no es verdad que hay en las fisonomías cierta individualidad que atestiguan el parecido?

El cuadro está pintado sobre tabla.

Ha sido grabado por E. Klinger.

Tiene de alto 50 centímetros; y de ancho 39.

ntados,
o sobre
er en la

cuadro
rdadera
pintadas
ualidad.
io tiem-
ido con
antepe-
el efecto
un con-
d de las
e no es
estiguan



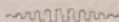
Illustration finie

LE GENS DE BIEN ET LES GENS DE MAL

ES

E
 grac
 E
 ga e
 tuvo
 bast
 pobl
 su
 rous
 salle
 cuar
 los l
 en p
 el p
 H
 acto
 Cyr
 abar
 de lo
 tiene
 rode
 meje
 E
 que
 rey

LUIS XVI DISTRIBUYENDO LIMOSNAS.



El asunto de este cuadro es uno de los rasgos de bondad del desgraciado rey de Francia Luis XVI.

El invierno de 1788 fué muy riguroso , y fué notable por su larga duracion. El termómetro llegó á 17 grados bajo cero : y se mantuvo la estacion en este rigor desde el 16 de noviembre de dicho año hasta el 24 de enero del siguiente. Fácil es concebir cuanto sufrió la poblacion. Las gentes del campo vieron sus casas amenazando ruina, sus campos cubiertos de nieve , sus cosechas perdidas. Estableciéronse calefactorios públicos ; y la corte , que á la sazón residia en Versalles, se apresuró á distribuir abundantes limosnas. El rey concedió cuantiosas sumas para aliviar la miseria y reparar las pérdidas que los labradores habian sufrido ; y para estimular la beneficencia , fué en persona á visitar la cabaña del pobre para socorrerle, aumentando el precio del beneficio , la bondad con que distribuia los socorros.

Hersent recibió el encargo del rey Luis XVIII de representar estos actos de beneficencia del desgraciado rey. Supone la escena en Saint-Cyr, aldea situada cerca de Versalles. El rey en uno de sus paseos , abandona todo aparato de la magestad , y se adelanta solo, en medio de los labriegos. Presentase allí un antiguo soldado, cuyo débil brazo tiene apenas fuerza para hacer el saludo militar. Ese pobre viejo está rodeado de su familia ; su hija le sostiene , y cada uno espresa del mejor modo que puede su reconocimiento.

El pintor , con los personajes que ha escogido , con la espresion que ha dado á cada uno, ha caracterizado perfectamente la bondad del rey , la gratitud de los agraciados , la satisfaccion de todos ; resaltan-

LUIS XVI DISTRIBUYENDO LIMOSNAS.

do esta espresion sobre un aparato escénico propio y conveniente, y capaz de atraer las simpatias de los corazones mas empedernidos.

Este cuadro figuró en la exposicion de Paris de 1817. En la actualidad se halla en la galeria llamada de Diana en el palacio de las Tullerias.

Le ha grabado Adam.

Tiene de ancho 2 metros 25 cent.; y de alto 1 metro 50 cent.

nte, y ca-
los.
En la ac-
cio de la

cent.



DISCOBOLE EN ACTION.

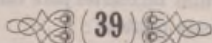
DISCOBOLO IN AZIONE.

Lám. 39.

DISCOBOLO EN ACCION

253.

ES
D
jueg
grie
á qu
los
el de
hart
y tu
una
alca
L
mo
euan
men
arte
emb
de p
vari
este
L
tural
de S
de la
dad
han
mini



DISCOBOLO EN ACCION.

Discobolo vale tanto como *el que arroja el disco*. Fué uno de los juegos á que se ejercitaron los atletas y los jóvenes que entre los griegos recibieron la educacion en los gimnasios. Los ejercicios físicos á que los jóvenes se dedicaban en los gimnasios fueron de dos clases: los *orquestricos* y los *palestricos*. Entre los palestricos está contado el del tiro del disco. No es necesario decir lo que era el disco pues harto se vé en la lámina. Este círculo fué de metal ó de piedra y tuvo cerca de un pié de diámetro. Se arrojaba de dos maneras: una verticalmente; otra en determinada direccion; venciendo el que alcanzaba mayor distancia.

La actitud de este discobolo está caracterizada por Quintiliano como *distortum et elaboratum*, esto es, retorcida y trabajosa, en cuanto no fué de la clase de las que los griegos escogieron comunemente para las estátuas. Es sabido que en los buenos tiempos del arte entre los griegos no se representaron actitudes violentas; sin embargo á la escuela naturalista de Sicione debe el arte las estátuas de pentathlos y pancraciatas de los cuales se conservan copias en varios museos de Europa. La que está representada en la lámina de este número probablemente es una de ellas.

La actitud por ser violenta no es forzada, con ser trabajosa es natural; y en este particular bien pueden darse las gracias á la escuela de Sicione que produjo un Myron que concibió y representó la fuerza de la vida física en toda la variedad de sus fenómenos, con la verdad y espontaneidad mas grandes; dejando modelos, que despues de él han sido reproducidos por los escultores que trabajaron bajo el dominio de los romanos.

Stacio describe una lucha de dos discobolos , y describe uno por uno todos los movimientos necesarios para lanzar el disco; y en esta descripcion se hallan estas palabras :

« Levanta el brazo con que sustenta el disco , y le blande al rededor del cuerpo replegándose sobre las rodillas. »

No hay duda que esta descripcion está perfectamente vertida plásticamente en esta estatua ; prescindiendo de las restauraciones que en ella se han hecho en nuestros tiempos.

Porque tambien ha sido castigada la estatua de este número por el prurito restaurador de los tres siglos que nos han precedido : y no está aquí todo sino que el restaurador tuvo la modestia de grabar su nombre en el tronco del árbol con caracteres griegos.

Fué descubierta en la quinta Adriana en Tivoli , á fines del siglo próximo pasado. Adquirióla el papa Pio VI y la colocó en el museo en que ahora se halla , habiendo sido trasportada á Paris en 1797. donde permaneció hasta 1815.

Perco la ha grabado para su *Museo francés* , y Bouillon para su *Coleccion de estatuas*.

Tiene de alto 1 metro 83 centímetros.

VENUS

ENCONTRANDO EL CADÁVER DE ADONIS.

Cuenta la mitología que Adonis, jóven de estremada hermosura, hallándose en los primeros años de su juventud pasó á Biblos en Fenicia, donde contrajo relaciones amorosas con la diosa Venus. Parece que esta fué la que manifestó primero su pasión á la cual no correspondió el jóven hasta despues de algun tiempo, seducido por los atractivos que continuamente manifestó la diosa. Adonis amante por la primera vez, amó con el candor propio de su edad, ignorando que debia luchar con poderosos rivales. Estos fueron Marte y Apolo; y dificilmente un mortal podia sostener la lucha sin sucumbir. Marte para vengarse inspiró á su rival, ya cansado del reposo y de la voluptuosidad, el ansia de los combates, la actividad de la vida, y los peligros de las empresas. Viéronse desde luego á Adonis y á Venus correr al través de los bosques y de los precipicios, en persecucion de las fieras, despues de haber jurado no alejarse uno de otro. Sin embargo cierto dia Adonis á pesar de este juramento, aprovechó un momento de ausencia de su querida; armóse de arco y flechas, y se internó en los bosques del Libano, en busca de fieras á que ases- tar sus tiros. No tardó en presentarse un javali, de erizadas cerdas y ojos centelleantes. Divísale el novel cazador, dispárale una flecha, hiérele, y cae la fiera revolcándose por el suelo. Pero levantándose de repente el javali con furioso esfuerzo, embiste á su enemigo y le clava el corvo colinillo en el cuerpo dejándole instantáneamente sin vida. Céforo se encarga de hacer llegar hasta Venus el grito del mo-

VENUS ENCONTRANDO EL CADÁVER DE ADONIS.

ribundo ; y la diosa se dirige apresuradamente hácia el sitio de la catástrofe. Atraviesa el bosque , salva las mas ásperas peñas , llega á arrojar sobre el cuerpo de su amante , hace pedazos el velo con que se cubre , con el objeto de restañar la sangre que brota de la herida ; pero inútilmente : Adonis ya no existe.

Barbieri escojió el momento mas interesante de esta fábula , y supo presentar en las fisonomías la espresion propia y conveniente. No fué tan feliz en las actitudes y ademanes , habiendo en estos últimos cierta euritmia que hace perder mucha parte de la animacion. Poco menos censurables son los ropajes , no advirtiéndose en ellos ni naturalidad ni buen echado , ni un plegado razonado. Sin embargo el colorido merece una mencion muy especial , siendo digno de ser estudiado.

El episodio que á la izquierda del cuadro representa al niño Cupido conduciendo al feroz javalí cojido de la oreja , puede ser interpretado en varios sentidos , tan incongruentes como es innecesario de suyo el episodio para la caracterizacion del asunto. Escusado es entrar pues en conjeturas , que á la inteligencia y mérito del cuadro de este número se refirieran , pues ni tendrian interés , ni conducirian á ningun fin.

Ha sido grabada esta composicion por Luis Lempereur.

Tiene de ancho 2 metros 95 cent. ; y de alto 2 metros 45 cent.

itio de la
s, llega á
velo con
rota de la

la, y supo
iente. No
s últimos
ción. Po-
en ellos ni
mbargo el
de ser es-

niño Cupi-
e interpre-
o de suyo
ntrar pues
ste núme-
ingun fin.

s 45 cent.



Pr. Franck le jeune p.

TRIOMPHE DE BACCHUS.

TRIONFO DI BACCO.

T. 41.

TRIUNFO DE BACO

ES

B
 dre
 sos
 proy
 quis
 lleva
 ses.
 cure
 Pan
 dos
 De e
 impo
 Las
 nage
 yugo
 ñado
 fect
 abund
 song
 Di
 para
 triun
 esta
 Baco
 men

TRIUNFO DE BACO.

Baco despues de haber ayudado de una manera gloriosa á su padre Júpiter en la guerra contra los gigantes , resolvió seguir los pasos de los héroes , y aventajar á los mas ilustres conquistadores. Sus proyectos de conquista sin embargo no tuvieron nada de sanguinarios ; quiso súbditos felices y no abatidos esclavos. Su único deseo fué llevar la civilizacion y la industria del vino á los mas remotos paises. Partió pues acompañado de una tropa de ninfas , de faunos , de curetes y de las horas ; formando su Estado mayor el viejo Sileno , Pan y Aristeo el inventor de la miel. Montó en su carro tirado por dos tigres ; serviale de cetro un tirso : ceñia su cabeza una corona. De este modo llegó hasta la India en donde luchó con buen éxito imponiendo la ley á todos los pueblos de aquella vasta península. Las naciones limítrofes fueron espontáneamente á tributarle homenajes de respeto y á reconocer sus leyes , y sufrieron con gusto un yugo cuyo peso se les hizo bastante llevadero. Despues de haber enseñado el arte de cultivar la vid , y de haber establecido la mas perfecta harmonía entre aquellos pueblos , y haberles proporcionado la abundancia , volvió á Grecia llevando consigo el amor y los mas li-songeros recuerdos de los pueblos que habia conquistado.

Difícilmente puede atinarse en la razon que pudo tener el autor para prescindir de las panteras y poner en su lugar uncidos al carro triunfal dos cuadrúpedos de bien distinta especie. Pasando por alto esta supresion de las panteras, atributo tan característico del dios Baco, y que tan bien simboliza el fervor que el vino inspira, no puede menos de tenerse este cuadro por bueno.

TRIUNFO DE BACO.

En el agrupamiento de las figuras hay inteligencia: en las fisonomías, ademanes y actitudes, hay espresion, caracterizando la animacion y la algazara propia de una bacanal. ¡ Lástima que no pueda darse idea del colorido! porque hay buena distribucion de luz y de sombras, buen color y armonía.

No ha tenido pequeña dificultad que vencer el pintor para presentar esa tiasa báquica en un cuadro de proporciones tan poco á propósito por el objeto; y no poco airoso ha salido del empeño. Con efecto ni ha forzado la perspectiva, ni ha dejado por ocupar espacios del lienzo de una manera chocante.

Este cuadro figura en la galeria de un aficionado en Berlín.

Ha sido grabado por E. Ruscheweyl.

Tiene de ancho 50 centímetros y de alto lo mismo.

fisono-
anima-
no pueda
luz y de

presen-
co á pro-
eño. Con
espacios

lin.



Le Bateau pirogue.

PASSAGE DU GRANIQUE.

PARAGUAYI (ITAL. CHARTRES).

PAROISSE DE S. JACQUES.

1842.

ESC

La
 cia t
 solo
 este
 de to
 to de
 gefe
 Pa
 uno
 teme
 agua
 mien
 por l
 cito
 del G
 mo te
 carpa
 frente
 de u
 que p
 po de
 el bri
 deado
 sas E
 mitar

PASO DEL GRANICO.

Luego que Alejandro Magno hubo asegurado su dominio en Grecia tanto con las armas como con su noble proceder y su afabilidad, solo pensó en su proyecto de destruir el imperio persa. Convocó con este objeto una asamblea á la que debieron acudir las diputaciones de todos los estados griegos; y despues de haberse grangeado el afecto de los diputados y ganado la voluntad de todos, se hizo nombrar jefe de todas las tropas griegas.

Partió de Grecia con un ejército harto reducido para conquistar uno de los mas vastos imperios del mundo. La empresa pudo parecer temeraria, pero Alejandro contó con su fortuna, con un ejército aguerrido, con la pericie de sus gefes, y sobre todo con el enervamiento del valor de los persas cuyas costumbres estaban relajadas por los vicios. Alejandro atravesó el Hellesponto con todo su ejército en 334 antes de Jesucristo, y pronto se halló junto á las riberas del Gránico. Contra la opinion de sus generales que consideraron como temeridad atravesar este rio cuya opuesta márgen era muy escarpada y estaba defendida por millares de enemigos, Alejandro al frente de un cuerpo de caballeria quiso forzar el paso; y en medio de una lluvia de dardos ganó la otra orilla. Apenas la holló tuvo que pelear mezclándose con un enemigo que no le dió siquiera tiempo de poner sus tropas en orden de batalla. Distinguido Alejandro por el brillo y la cimera del casco, fué reconocido, y por consiguiente rodeado de enemigos. Acometiéndole denodadamente los generales persas Resaces, Spitridates. Este último le asestó tal golpe con su cimarra que hizo saltar la cimera del casco del héroe macedónico, y

PASSAGE DU GRANIQUE.

MUSEUM FRANÇAIS.

Le Brun gravé.

PASO DEL GRANICO.

antes de poder repetir el golpe , Clito el negro le derribó de un hachazo , al mismo tiempo que caía Resaces de una cuchillada que le descargó Alejandro.

Fiel Le Brun á la narracion de los historiadores antiguos ha sabido interpretar en su cuadro el espíritu de ella , dando movimiento al conjunto sin perjudicar la importancia de los personajes principales del cuadro. De este , lo mismo que de muchos de su clase en que la complicacion de la accion solo puede desaparecer por las masas de luz y de sombra , y el contraste del colorido , no puede juzgarse debidamente sino en presencia del original. Téngase en cuenta pues la referida circunstancia cuando se halle uno en este caso.

Este cuadro fué encargado para adornar la galeria de Apolo : en el dia figura en la galeria del Louvre.

Tiene de ancho 10 metros : y de alto 3 metros 34 centímetros.

de un ha-
llada que le

guos ha sa-
movimiento
es principa-
lase en que
as masas de
de juzgarse
enta pues la

polo : en el

entímetros.



JR.

NAISSANCE DE LA VIERGE

SCENNA DELLA VERGINE
ANIMATO DAL SAN SPIRITO

Grav. G. B.

G. B. B. B. B. B.

An
 de
 ma
 lia
 sia
 ran
 ell
 òo
 mu
 pu
 mi
 ign
 res

 ria
 gra
 con
 nac
 era
 side
 rito
 tode

 è
 á lo

NACIMIENTO DE LA VIRGEN.

Es opinion comun dice el P. Croisset que ya San Joaquin y Santa Ana iban declinando á la vejez sin haber tenido sucesion , ni esperanza de tenerla; de suerte que aquella esterilidad , reputada entonces por maldicion de Dios , y la mas ignominiosa desgracia de una familia , por quitarle toda esperanza de tener alguna afinidad con el Mesías , habia mucho tiempo que la humillaba. Contentábanse en derramar su corazon á Dios , pidiéndole solamente que se cumpliese en ellos su santa voluntad. Créese generalmente , que les reveló el Señor que tendrian una hija , que habia de ser bendita entre todas las mujeres , y que Dios se habia de valer de ella para la salvacion del pueblo de Israel. Lo cierto es , que tuvieron á Maria , la cual nació milagrosamente de una madre estéril ; y librando á sus padres de la ignominia de la esterilidad les hizo las dos personas mas dichosas y respetables del mundo.

Las particularidades que debieron acompañar al nacimiento de Maria Santísima y que podrían caracterizar del modo conveniente este gran suceso , son enteramente desconocidos ; sin que la Iglesia haya conservado ningun recuerdo de ellas. Pero la Iglesia canta que el nacimiento de Maria llenó de regocijo al cielo y á la tierra como que era reina de los ángeles y de los hombres; y nos dice , que si consideramos á Maria en sí misma desde la cuna , su eleccion , sus méritos , sus gracias y virtudes , su santidad , su gloria y sus privilegios , todo admira á los mismos ángeles , y arrebatata su veneracion y amor.

¿ Qué mucho pues que Murillo en su religiosidad haya figurado á los ángeles sirviendo y admirando á su reina ?

SÉRIE 1.

NAISSANCE DE LA VIERGE.
 MURILLO. TOULLE VERTUEUX.
 DOCUMENTAIRE DE LA MARIAGE.
 2.ème 2.º

J. Murillo pinx.

NACIMIENTO DE LA VIRGEN.

Y si en la época en que Murillo pintó este cuadro, la erudición estaba perfectamente sustituida por la piedad ¿qué mucho que en su candidez no tratase de interesar buscando la propiedad arqueológica, y prescindiese de todas las conveniencias históricas, colocando á santa Ana debajo de una cama colgada al estilo del siglo XVII, presentando una habitacion de la misma época, y vistiendo á los personajes con el traje de sus compatriotas? Y estos mismos errores que en un pintor de nuestra época no se perdonarían, ¿no se escusan y hasta se olvidan al contemplar este cuadro?

Y en el día no es que se perdonen tamaños errores á un pintor, porque se exigen del que cultiva la pintura mayor erudición que la que pudo exigirse de un artista dos siglos atras, sino por que no revelaria la sinceridad y candor piadoso que en el mismo error se revela. El colorido de este cuadro tiene grande entonacion, y con decir que es de Murillo se dice lo suficiente sobre este punto.

Formó parte de la coleccion del mariscal Soult, duque de Dalmacia.

Tiene de ancho 3 metros 58 cent.; y de alto 1 metro 86 cent.

licion es-
de en su
eológica,
ocando á
vii, pre-
os perso-
ores que
e oseusan

n piutor,
on que la
or que no
ror se re-
con decir

e de Dal-

3 cent.



Pierre de Cortese pins.

LES SAINTES FEMMES AU TOMBEAU.

LE SANTS DONNE AL SEPOLCRO.

Lam. 44.

LAS SANTAS MUJERES EN EL SEPULCRO

LAS SANTAS MUJERES

EN EL SEPULCRO DE JESUCRISTO.

En el Evangelio de San Marcos es donde debió sin duda el pintor Pedro Berettini hallar el asunto para este cuadro : á lo menos lo que en este cuadro se representa guarda mas analogía con lo que en dicho Evangelio se relata. Los 8 versículos primeros del capítulo XVI dicen así :

« Y como pasó el sábado , Maria Magdalena , Maria madre de Santiago y Salomé compraron aromas para ir á embalsamar á Jesus.

« Y muy de mañana el primero de los sábados vienen al sepulcro, salido ya el Sol.

« Y decian entre sí : ¿ Quien nos quitará la losa de la puerta del sepulcro ?

« Mas reparando , vieron revuelta la losa. Porque era muy grande.

« Y entrando en el sepulcro , vieron un mancebo sentado al lado derecho, cubierto de una ropa blanca , y se pasmaron.

« Él les dice : No os asustéis : buscais á Jesus Nazareno , el que fué crucificado : ha resucitado , no está aquí : ved aquí el lugar en donde le pusieron.

« Mas id y decid á sus discípulos , y á Pedro , que va delante de vosotros á Galilea : allí le vereis como os dijo.

« Y ellos salieron huyendo del sepulcro : porque les habia tomado temor y espanto : y á nadie dijeron nada : porque estaban poseidos de miedo. »

Los sentimientos de que , segun estos versículos se hallaron po-

LAS SANTAS MUJERES EN EL SEPULCRO DE JESUCRISTO.

seidas estas Santas mujeres , están perfectamente espresados. El miedo , el pasmo , y el santo respeto se ven en el rostro y en las actitudes , y no parece sino que considerada la composicion en su totalidad se ve la sucesion de actos de la accion que constituye el asunto , al mismo tiempo que ofrece una variedad y un contraste de espresion, no menos que de delineamientos, que satisface. ¡ Así fuera correcto el dibujo !

Por otra parte el color de este cuadro tiene armonia. Sobre este particular no es dable insistir , bastando esta simple indicacion. Conocerán los lectores que no teniendo á la vista el cuadro no puede juzgarse debidamente del colorido.

Este cuadro ha sido grabado por Patas.

Tiene de alto 4 metros 60 cent ; y de ancho 2 metros 60 cent.

RISTO.

s. El mie-
las actitu-
n totalidad
el asunto,
de espre-
üera cor-

Sobre este
acion. Co-
no puede

60 cent.



Engraved from

S^T PAUL, ET S^T BARTHÉLEMY À LESTON.

E
 lo
 pr
 de
 vic
 vic
 y a
 su
 ses
 era
 cui
 fia
 ves
 son
 est
 ra ,

SAN PABLO Y SAN BERNABÉ

EN LYSTRA.

Estos dos apóstoles perseguidos por los judíos y los gentiles de Iconio se dirigieron á Listra y Derbe, ciudades de la Licaonia, y allí predicaron el Evangelio. El capítulo xiv del libro canónico: *Hechos de los apóstoles*, desde el versículo 7 añade á dichas noticias:

« Y en Lystra habia un hombre lisiado de los pies, cojo desde el vientre de su madre, el cual nunca habia andado.

« Este oyó predicar á Pablo. Quien poniendo en él los ojos, y viendo que tenia fé para ser sano,

« Dijo en alta voz: levántate derecho sobre tus pies. Y él saltó, y andaba.

« Y las gentes cuando vieron lo que Pablo habia hecho, levantaron su voz y dijeron en lengua lycæonia: Han descendido á nosotros dioses en forma de hombres,

« Y llamaban á Bernabé Júpiter, y á Pablo Mercurio: porque él era el que llevaba la palabra.

« Tambien el sacerdote de Júpiter, que estaba á la entrada de la ciudad, trayendo ante las puertas toros, y guirnaldas, queria sacrificar con el pueblo.

« Y cuando lo oyeron los apóstoles Bernabé y Pablo, rasgando sus vestiduras, saltaron en medio de las gentes, dando voces,

« Y diciendo: ¿ Varones por que haceis esto? Nosotros hombres somos tambien mortales así como vosotros, y os predicamos que de estas cosas vanas os convertais al Dios vivo, que hizo el cielo, la tierra, y el mar y todo cuanto hay en ellos: etc., etc.

SÉRIE I.

SAN PABLO Y SAN BERNABÉ EN LYSTRA.

« Y diciendo esto , apenas pudieron apaciguar las gentes , que no les sacrificasen . »

No hay mas que leer estos versículos y no podrá menos de verse desde luego representado en este cuadro cuanto en ellos se relata. Y está representado de una manera tal que dificilmente puede aventajarse , muy especialmente por lo tocante al grupo de gentes del pueblo que está á la izquierda del espectador, viéndose en las figuras espresados los sentimientos propios y oportunos , la admiracion , el respeto, la adoracion. La actitud severa y grave y en cierto modo respetuosa de los sacerdotes que se ven en segundo término formando nuevo grupo, contribuye por contraste á aumentar la espresion del formado por el pueblo , destacándose perfectamente el uno del otro. La estátua de Mercurio que se vé en el fondo no deja de ser característica del asunto , pues como se desprende del contexto de los versículos transcritos , tal divinidad creyeron ver personificada en San Pablo , toda vez que él era el que llevaba la palabra.

Este cuadro figura entre los cartones de Hampton-Court bajo el número 6.

Tiene de ancho 6 metros ; y de alto 3 metros 78 cent.

, que no les

e verse des-

lata. Y está

ventajarse ,

eblo que es-

presados los

o, la adora-

sa de los sa-

upo, contri-

e el pueblo ,

Mercurio que

ues como se

vinidad cre-

l que llevalo

bajo el nú-

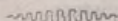


Pl. Barbours de la Revue de l'Art.

CHRIST AU TOMBEAU

TABLEAU DE LA BIBLIOTHÈQUE

JESUCRISTO EN EL SEPULCRO.



La opinion comun de los inteligentes dice en favor de este cuadro que es notable por una justa distribución de la luz , por una gran fuerza de clarseuro y por un color admirables, y que la seguridad del pincel no ha sido menor que la franqueza con que ha corrido.

No deja de ser tambien notable la espresion de los ángeles, cuyo sentimiento de dolor está bien caracterizado ; es el dolor de los seres revestidos de carne humana , cuya alma es pura, lamenta respetuosa la muerte del que se hizo hombre y tomó carne para redimir al género humano.

El pintor ha dado al cuerpo de Jesucristo mas bien el carácter de un hombre dormido que el de un cadáver, esta idea no deja de ser excelente y hasta pudiera ser representada con sublimidad.

No hay duda que la actitud del Redentor en el sentido que se acaba de indicar , es natural ; pero por serlo ¿ es mas conveniente ó mas propia ? Si nos atenemos á lo que dicen los exangelistas , el cuerpo de Jesucristo fué envuelto en una sábana ; y San Juan dice todavia mas : dice en el versículo 40 del cap. XIX :

« Y tomaron el cuerpo de Jesus , y lo ataron en lienzos con aromas , así como los judíos acostumbran á sepultar. »

Los judíos enterraban los cadáveres de la jente ordinaria, y embalsamaban los de las personas de consideracion casi como los egipcios. Los aromas y otros ingredientes que tomaron José de Arimatea y Nicodemus deja suponer que se pretendió tratar al cuerpo de Jesucristo con todas las consideraciones que se tenian con los cadáveres de los poderosos de la tierra ; pero no cabe duda que no se embalsamó.

JESUCRISTO EN EL SEPULCRO.

Cuanto se acaba de decir no tiene por objeto exigir la propiedad histórica hasta el punto de querer que se representase el cuerpo del Redentor vendado desde la cabeza hasta los piés, envuelto con una sábana y cubierto el rostro con el sudario: el asunto de este cuadro es de tal naturaleza que puede salirse de todo lo que comunmente debió suceder, y pasarse en mucha parte de la propiedad arqueológica. Pero bien pudiera el cuerpo de Jesucristo, durante los tres días que permaneció en el sepulcro presentarse mas cubierto con la sábana de lo que se presenta en esta pintura.

Este cuadro está pintado en cobre. Estuvo en otro tiempo en el palacio Borgués de Roma. El príncipe durante su permanencia en Paris vendió sus cuadros, y el que forma el objeto de este artículo fué trasportado á Londres por Lord Rardstock que fué quien lo compró en 1814: En la actualidad figura en el Gabinete del Rdo. W. Holwell Carr.

Ha sido grabado por Cheesman y por P. W. Thomkins.

Tiene de ancho 47 centímetros; y de alto 40 centímetros.

dad his-
del Re-
con una
cuadro
te debió
ológica.
lias que
bana de

oo en el
encia en
artículo
lo com-
do. W.

Figura 47.



(47)

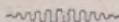
ces
fac
An
un
sio
pu
for

zon
ob
pro
cio
per
ap

n
tra
rot
la

toc
y
sin

BATALLA DE LAS AMAZONAS.



A un pintor como Rubens cuya fecundidad de genio fué hasta excesivo, si se permite decirlo así, cuyo talento no desmereció la facilidad que tuvo en la ejecución, un asunto como la batalla de las Amazonas debió de halagarle sobremanera. Habiendo florecido en una edad en que el alarde del escorzo habia sustituido á la expresión simple de la pintura mística de la edad media, este asunto no pudo menos de prestarse naturalmente á todas las condiciones de la forma que debió de buscar.

Como hijas de Marte el ardor guerrero y la intrepidez de las Amazonas no puede ponerse en cuestion. Estas dotes fueron las que las obligaron á emprender la defensa de su país, y en seguida á comprometerse en todos los azares de las conquistas. Muchas expediciones cuenta la mitología emprendidas por esas valerosas mujeres, pero una de las mas célebres es la que las llevó al Atica, logrando apoderarse de este país.

Teseo acababa de organizar en Atenas una nueva forma de gobierno tan benéfico que atrajo á aquella ciudad un sin número de extranjeros: atacó pues la falange invasora de las Amazonas, la derrotó y deshizo en las márgenes del Thérmodan haciendo prisionera á la reina Hipólita.

Supone Rubens el paso de un puente, y esta suposición favorece todos los alardes de que se ha hablado al principio de este artículo y de que el artista supo salir tan airoso.

Y no es solo bajo este concepto que este cuadro merece encomios, sino bajo el punto de vista de la composición y de los contrastes ópti-



BATALLA DE LAS AMAZONAS.

cos. La suposición del puente favorece la destrucción de los grupos mientras aumenta el número de planos ó términos perspectivos. Esto hace que la composición por complicada, no sea confusa, y que en su misma unidad no sea monótona. Hay energía en la expresión de los combatientes, y esta expresión es propia y oportuna. Todas estas cualidades están realizadas por un colorido que poco deja que desear. Parece que Rubens ha querido reunir en este cuadro el efecto de todos los elementos y de la expresión de todas las pasiones que los horrores de una batalla pueden escitar: el agua en que se ahogan y caen confundidas con sus caballos las vencidas amazonas que defendían el paso del puente: el fuego que abrasa la población que se divisa por el ojo de este, y cuya humareda sirve de fondo á la escena que sobre el mismo se verifica: el ardor de los que acometen, el temor y espanto de las vencidas, todo está aquí reunido con toda la intrepidez artística, que pudo inspirar al artista la intrepidez guerrera que ha querido representar.

Este cuadro está pintado en tabla.

Fué uno de los primeros que el elector palatino Juan Guillermo adquirió para la galería de Dusseldorf, desde donde fué trasladado á Munich.

Ha sido grabado por Lucas Vorsterman.

Tiene de ancho 1 metro 72 cent.; y de alto 1 metro 25 cent.

los grupos
tivos. Esto
y que en su
sion de los
Todas estas
que desear.
el efecto de
nes que los
e ahogan y
que defen-
que se di-
á la escena
ometen, el
con toda la
ñidez guer-

Guillermo
trasladado á

25 cent.

Enoch. 48.

(48)



BATAILLE D'ARBELLES

NAPOLÉON ET ANDRÉAS

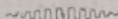
BATAILLE D'ARBELLES

1804

Le Ervas pinte.

I
Ma
I
ves
Alb
rey
bat
del
una
Sal
tin
vis
da
qu
ret
sus
sup
rac
los
lid
tar
pa
sa

BATALLA DE ARBELAS.



El asunto de este cuadro está tomado de la historia de Alejandro Magno.

Este conquistador macedónico tres años despues de haber atravesado el Granico llegó de conquista en conquista hasta Arbeles. Allí se encontró con el ejército persa, capitaneado por el mismo rey Dario, ejército que se supone constó de un millon de combatientes, si bien creen algunos, con bastante fundamento, que deben contarse en este número á las mujeres, hijos y esclavos, en una palabra, á todos los individuos de la familia de cada guerrero. Sabido es de cuanto estorbo son los que siguen á un ejército sin destino especial, y cuanto decae el ánimo del guerrero que tiene á la vista los objetos queridos que le atan con mas fuertes lazos á la vida. Como quiera que fuese, estas causas, ó quizá la decadencia en que estaba á la sazón el imperio persa, ó todas estas circunstancias reunidas, dieron á Alejandro una victoria tan completa que puso en sus manos todos aquellos paises.

Y como no hay acontecimiento glorioso del cual no se apodere la supersticion y no suba de punto la patrañería, y como esta exageracion pudo ser mas fácil en aquellos tiempos en que los adivinos y los embaucadores fueron tan numerosos cuanto sobrada fue la credulidad de las gentes, de aquí la anécdota que no deja de tener importancia para la caracterizacion del asunto. La tradicion conserva la patraña, y escritores graves, como el escritor Quinto Curcio, la han sancionado con solo referirla. Léese en este historiador lo que sigue:

« Por otra parte, bien sea ilusion ó realidad, los que estuvieron

SÉRIE I.

BATAILLE D'ARBELLES.
BATALLA DE ARBELAS.
BATALLA DE ARBELAS.

Le Brun, p. 48.

BATALLA DE ARBELAS.

al rededor de Alejandro creyeron ver una águila que se cernió sobre su cabeza, sin que la arredrase el ruido de las armas ni los gemidos de los moribundos. »

El adivino Aristandro es uno de los que rodean al héroe macedónico, que ha penetrado hasta al centro del ejército persa; y parece que llama la atención de los combatientes sobre este acontecimiento, que lo indica como presagio de victoria. Se vé á Darío montado en su carro de guerra defendido por varias torres ambulatorias, mostrando sobresalto y espanto por la muerte del conductor, suceso que difundió la alarma en todo el ejército persa por haber creído los soldados que era su rey el que había caído.

Hay en esta composición diversidad de movimientos sin exageración de actitudes, disposición de grupos sin confusión, vigor en los movimientos, expresión en las fisonomías, y unidad en el mismo desorden. La figura de Alejandro recobra por su noble actitud y por el águila característica del suceso, la importancia de que pudiera privarle su situación en segundo término; sin que basten á oscurecer este personaje principal los accesorios que en primer término se presentan, tratados con toda la importancia de su situación.

Este cuadro ha sido grabado por Benito y Juan Audrau, por Duplessis, Berteaux y Niquet, formando parte de la colección de las otras batallas del mismo pintor.

Tiene de ancho 13 metros; y de alto 5 metros 34 cent.

rnio sobre
s gemidos

e macedo-
y parece
ecimiento,
ntado en su
mostrando
ue difundió
oldados que

n exagera-
rigor en los
n el mismo
tud y por el
iera privarle
curecer este
se presen-

u, por Du-
ccion de las

nt.



D. Wilkie pinx.

LA LETTRE DE RECOMMANDATION.

LA COMMENTATIZIA.

L'Am 49.

LA CARTA DE RECOMENDACIÓ

El a
con el
en las
tacion
sino en
dro rep
riamen
presen
circun-

No:
Wilkie
tan pe
nece, c
comun
cualqu
presen
edad n
se hall
cion d
á buen
el cua
lo que
lla, s

LA CARTA DE RECOMENDACION.

El asunto de este cuadro , como todos los de su clase , se explica con el solo título que lleva. La pintura de género busca sus asuntos en las escenas de la vida comun , y las condiciones de su representacion no pueden hallarse en los libros de historia ó en los poemas , sino en la naturaleza. Hacer ahora la narracion de lo que este cuadro representa despues de haber dicho su título , seria esplicitamente lo que plásticamente puede verse , ó suponer que esta representacion de una escena de la vida comun necesita esplicacion ; circunstancia que bien poco diria en favor del mérito del pintor.

No: en manera alguna se halla en este último caso la obra de Wilkie que forma el objeto de este artículo , antes al contrario : llena perfectamente las condiciones de la clase de pintura á que pertenece , que el título no sirve mas que para manifestar el punto de la vida comun que el artista ha elegido para su representacion. Figúrese cualquiera el caso que aquí se propone : una carta de recomendacion presentada por un jóven imberbe á un caballero acomodado ya en edad mas que madura ; y todos los detalles de una situacion análoga se hallarán artísticamente espresados en este cuadro. Toda narracion dirigida á esplicarle seria aquí inoportuna , si no inútil : porque á buen seguro que el que conociendo el título ó nombre que lleva el cuadro , se pone delante de él no querrá perder el tiempo leyendo lo que ya sabrá con la sola vista del cuadro. Y aquí viene de perilla , sobre poco mas ó menos , la máxima ó regla (que por la cali-



LA CARTA DE RECOMENDACION.

ficacion no se ha de reñir) del poeta Horacio que se lee en su arte poética , y que por tan conocida ya raya en rancia :

Segnius irritant animos emissa per aurem ,
Quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus , et quæ
Ipsi sibi trahit spectator.

Cuyo latinajo vuelto al romance por Burgos , vale :

Lo que por los oidos entra , mueve
Menos que aquello que por la vista pasa .
Y el espectador mismo por sí toca.

¿ Qué puede decirse mas en favor de lo bien elegido de la situacion , de la expresion que en este cuadro puede contemplarse , y en una palabra , de la caracterizacion perfecta del asunto ? Mírense los personajes principales , examínense los accesorios (y no se olvide al perro) y todo se hallará aquí en su lugar. Los medios materiales de la representacion no desmerecen de los elementos que constituyen el fondo de la misma , y por muy feliz podrá contarse el pintor de género que llene en sus obras las condiciones á que Wilkie ha sabido responder en la que hasta aquí nos ha ocupado.

Este cuadro forma parte de la coleccion de Samuel Dobrea.

Ha sido grabado por J. Burnet.

Tiene de alto 42 centímetros ; y de ancho 34.

su arte

a situa-
e, y en
ense los
olvide al
riales de
tuyen el
de géne-
ido res-



ENFANT JOUANT AVEC UNE OIE.

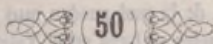
FANCIULLO CHE SCHEREA CON UN'OCA.

Lam. 30

UN NIÑO JUGANDO CON UN GANSO

ESCU

En
cion
de vis
Esto
tes pl
dispo
que p
esplíc
Las c
lo qu
Se
muy
dárse
del ol
práct
autor
Medic
citars
el obj
tus,
el art
Co
sus b
mane
escul



UN NIÑO JUGANDO CON UN GANSO.

¿Por que no dar á este grupo un nombre que no sea una esplicacion importuna de lo que representa? ¿Pues qué, al primer golpe de vista no puede uno decir este es un niño jugando con un ganso? Esto es explicar la definicion por la definicion misma. La que las artes plásticas espresan por sí mismas, con los medios de que pueden disponer no necesita que la explique un letrado. ¡ Poco será el mérito que podrá atribuirse á la obra de escultura y de pintura, que solo se explique por semejante medio! Lo que se ve ya ¿á que explicarlo? Las condiciones que no pueden plásticamente ser espresadas, hé aqui lo que se necesita explicar.

Se dirá tal vez, que á ciertas obras, sobre todo escultóricas, y muy particularmente las procedentes de la antigüedad, no puede dárseles un nombre propio por carecer de noticias suficientes acerca del objeto que se llevó al realizarlas: ¿pero es acaso tan fuera de la práctica el dar á las estatuas antiguas el nombre de su presupuesto autor, ó del que protegió el descubrimiento? ¿No hay la Venus de Medicis, la de Milan, el Apolo de Belvedere, y mil otros que podrian citarse oportunamente? ¿pues, por qué no dar al grupo que forma el objeto de este artículo, por ejemplo, el nombre de *El Niño de Bæthus*, ya que con fundamento puede tenerse por una copia de lo que el artista cartaginés de este nombre esculpió?

Con efecto, Plinio hace la descripcion de un niño apretando entre sus brazos á un ganso por el cuello, cuya espresion encarece sobremanera dicho autor, añadiendo que fué ejecutada en bronce por el escultor cartaginés Bæthus: y responden de su existencia varios már-

UN NIÑO JUGANDO CON UN GANSO.

moles mas ó menos mutilados que se han descubierto en distintas partes y que tienen las condiciones supuestas por dicho autor en la estátua que describe , de la cual pueden muy bien aquellos ser copia. Uno de tales mármoles se halla en el Vaticano , otro en el museo Capitolino ; el de este número fué descubierto en 1789 en el sitio llamado *Roma vecchia* á legua y media de la ciudad de Roma, sobre la antigua via Appia.

No puede decirse con seguridad cual fué el objeto del escultor al esculpir este grupo , ó por mejor decir, su original ; pero de todos modos no puede concebirse en el alma de un artista como el que tan bien ha sabido representar la gracia infantil unida al esfuerzo para contener los movimientos de otro ser con quien lucha, el singular capricho de ejecutar una obra , por solo ejecutar. Verdad es que los artistas suelen observar muchas veces esta práctica , pero solo es para estudio ; y una obra como la que nos ocupa , cuyo original debió de ser ejecutado en bronce , debió de tener ya un objeto determinado y ser algo mas que un simple estudio. Los arqueólogos tienen aquí bastante campo que recorrer.

El grupo representado en este número está ejecutado en mármol pentelico.

Ha sido grabado por J. H. Chatillon.

Tiene de alto 72 centímetros.

-
n
-
-
el
,
or
os
n
a
ir
os
es
ó
a-
ul
ol



Francis Ratholiné pinx.

ANDRÉ DORIA:

ALLÉGORIE.

ANDREA DORIA.

Lam. 41.

ANDRÉAN DORIA.

Pa
pensa
el pin
espec
á me
se qu
pocas
empe

Un
rés pa
tancia
treche
velo s
des q
y difi

Su
hasta
Dres
dasele
bien p
lorido
pará
Un

ANDRÉS DORIA.

(ALEGORIA.)

Para entrar en el exámen crítico de este cuadro bien fuera indispensable conocer las causas que promovieron su ejecucion. ¿Es que el pintor *Francia*, realizó esta obra precisado por alguna exigencia especial, ó teniendo que responder á uno de esos piés forzados que á menudo ponen en tortura el genio del artista? Sea de esto lo que se quiera, toda alegoria como tal, lleva ya en sí condiciones que bien pocas veces dejan al artista plástico en disposicion de salir airoso del empeño.

Una alegoria es por sí misma, pálida, fria, y carece de todo interés para los que no están en el secreto del problema. Si á esta circunstancia se añade la de que este secreto está reducido á un círculo estrecho de conocedores, la oscuridad del enigma tenderá entonces su velo sobre la representacion plástica, y apesar de las buenas cualidades que adornen la obra, solo se verá en ella la bondad de la ejecucion y dificilmente la del fondo de la concepcion.

Supóngase por un momento un hombre medianamente instruido, y hasta un tanto conocedor en Bellas Artes; colóquesele en la galeria de Dresde en frente del cuadro que forma el objeto de este articulo, y pídalese su parecer. No será nada imposible que diga que el cuadro está bien pintado, que la disposicion merece elogios, que el dibujo y el colorido son apreciables; pero sin género alguno de duda, se le escapará naturalmente de sus labios la pregunta: ¿Qué representa?

Un personaje con todos los atributos de Neptuno, escuchando la



ANDRÉS DORIA.

invitación de una matrona vestida con el suelto y libre traje de una antigua griega apoyándose en una cruz, no es posible que pueda dar ni remotamente idea de lo que este conjunto significa. Aun quitando esta obra de la galería en que figura (que por cierto no es localidad favorable á la inteligibilidad de ella), y dándose todas las conveniencias de lugar que puedan hacerle interesante, y aun suponiendo al espectador enterado de la historia de la República de Génova durante los siglos xv y xvi, no es fácil que bajo la figura de ese Neptuno reconozca al célebre marino Andrés Doria, terror de los piratas mahometanos que recorrían en aquella sazón el mar baleárico; y bajo la de la matrona pagana, nada menos que la religion de Jesucristo, indicándole la prosperidad que le espera si continua haciendo triunfar la fé católica.

Francisco Raibolini, que este es el verdadero nombre de *el Francia*, pintó esta alegoría en 1512 á la edad de 62 años. Antes de figurar este cuadro en la galería de Dresde formó parte de la de Módena.

Le ha grabado Santiago Folkema.

Tiene de alto 2 metros 53 centim.; y de ancho 1 metro 45 cent.

aje de una
pueda dar
n quitando
s localidad
as conve-
suponiendo
Génova du-
de ese Nep-
de los pira-
haleárico;
n de Jesu-
na haciendo

mbre de *el*
años. Antes
erte de la de

tro 45 cent.



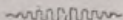
EL ESCALO DE QUIN. ENF. INCUBACION DE

de Escalera. 157.

ES

dis
Y e
de
dej
har
d
pu
pro
plá
tir
otr
tra
tin
tur
lun
por
tah
avi
lar
ha
de
pu
cu

LA ESCUELA EN DESÓRDEN.



Un asunto de esta naturaleza debía ser la representación de los distintos caracteres que pueden reunirse bajo la férula de un dómine. Y el pintor Richter ha sabido reunirlos todos; y de tal modo, que de su rennon ha hecho un excelente cuadro.

Todos los chiquillos tienen sus travesuras características y en ellas dejan traslucir su alma; uno se contentará con ahorcarse en un banco que hará servir de caballo, otro trazará en la puerta el perfil del objeto que más le ha impresionado y que conoce de memoria á puro tener que mirarle (y en una escuela este objeto debe ser el preceptor); otro no se contentará con dibujarle, sino que dejando lo plástico de la pintura por lo plástico del histrionismo, él mismo vestirá el traje característico del preceptor y remedará sus movimientos: otro se peleará por la posesión de una golosina; otro (y aquí ya entramos en la mala intención, en la intención dañina) derramará el tintero en la cara de su amigo; y otro por fin, hipócrita, se constituirá en acusador de sus condiscípulos con la mira de captarse la voluntad del preceptor y ser el niño mimado del dómine. El dómine, por deber ó por convicción ha de blandir siempre la férula para restablecer el orden alterado, ó sostener el existente, valerse de los avisos del soplon, y apreciar á este en su justo valor. ¿Qué otros lances pueden caracterizar mejor ni más artísticamente de lo que lo ha hecho Richter, todo lo que la primera edad de la vida puede dar de sí y todo lo que en ella puede el hombre hacer? ¿y donde mejor puede verse desarrollado el carácter de las generaciones que en la escuela? Allí está la sociedad niña, y lo que el niño deja ver allí en

SÉRIE I.



pequeña escala, el hombre, lo dejará ver en escala mayor; y si allí derramó el tintero en la cara de su amigo por mero capricho, si se peleó por un juguete, si fué soplón, si fué curioso, si se dejó llevar de las impresiones que hubiere recibido, mas adelante será malvado, ambicioso, hipócrita, sabio ó artista.

Es imposible que Richter no haya tenido presentes estas ó análogas consideraciones para componer un cuadro de género como el que forma el objeto de este artículo. El asunto es risueño, halagador y respira toda la espontaneidad propia del que ha dejado germinar una idea en su imaginación hasta haber hallado la verdadera forma capaz de exteriorizarla perfectamente.

Este cuadro figura en el gabinete de G. Chamberlayne.

Ha sido grabado al humo por Turner.

Tiene de ancho unos 90 centímetros; y de alto 65.

mayor ; y si
capricho , si
si se dejó
delante será

tas ó anáto-
como el que
gador y res-
rminar una
a forma ca-

(55)

Tavola 4a.

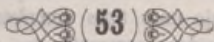


Luca Bartolomeo Pinisi.

ELIEZER ET REBECCA.

PAR MESSIEURS DE LA SOCIÉTÉ
DES ENGRAVERS DE FRANCE.

476



ELIEZER Y REBECA.

Hé aquí un cuadro notable por el colorido , y por la espresion ; ojalá pudiera decirse otro tanto respecto de la caracterizacion del asunto !

Hay en el colorido, una fuerza y entonacion que sorprenden , y al mismo tiempo no es nada convencional , antes al contrario es verdadero cuanto es vigoroso. Las fisonomias, los ademanes y actitudes son al mismo tiempo propios para la espresion de los afectos del ánimo en la situacion en que deben suponerse los personajes que figuran en el cuadro. Pero es preciso algo mas en la pintura : es preciso que la espresion vaya acompañada de otras circunstancias que den al fondo del pensamiento , esto es , á la idea que se ha querido esteriorizar , el carácter necesario para determinar los personajes de modo que el espectador pueda conocerlos sin que le quepa duda de quienes son. ¿Qué efecto produciria la narracion de un historiador en la cual se suprimiesen los nombres de los personajes que en ella debiesen figurar ? Lo que el arte literario hace con los nombres , debe hacerlo el arte pictórico con las condiciones históricas del asunto. Los tipos, los trajes , el lugar de la escena , y ciertos accesorios pueden decir, si no directamente , al menos con toda la naturalidad posible , los nombres de los personajes : en una palabra , todas estas circunstancias son las que pueden caracterizar el asunto. Esto no quiere decir que la propiedad arqueológica robe al genio la espontaneidad sujetándole á unas condiciones que el entendimiento y no el corazon pueden llenar ; pero bueno es acostumbrarse á aquella propiedad para que el genio ejerza su actividad con ella y por medio de ella.

SÉRIE I.

ELIEZER Y REBECA.

Eliezer, el mayordomo del patriarca Abraham, Rebeca la hija de Bathuel de la ciudad de Nacor en Mesopotamia, no pueden fácilmente reconocerse bajo unos tipos completamente europeos, con unos trajes que no pueden representar las costumbres de aquellos países orientales. Ni una pastora, como ha querido caracterizarla el pintor dando á Rebeca un cayado, puede llevar un tocado de plumas como una dama de una de las cortes italianas del siglo XVII.

Si la cabeza de un camello que asoma en la parte superior del cuadro bastase para caracterizar el asunto, podria admitirse de buen grado; pero suprimiendo la del caballo del lado opuesto para evitar cierto efecto euritmico, que desplace; efecto que sube de punto con la colocacion de tres cabezas accesorias que se ven una debajo de las de dichos animales, y otra entre los dos personajes principales. Probablemente ganaria mucho la composicion con la supresion de todos estos accesorios.

Este cuadro ha sido grabado por Waigner.

Tiene de ancho 1 metro 72 centim.; y de alto 1 metro 47 centim.

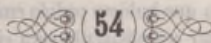
ca la hija
den fácil-
eos, con
a aquellos
rizarla el
de plu-
XVII.
erior del
de buen
ra evitar
unto con
ebajo de
ncipales.
esion de

47 cent.



JEUNE HOMME REMERCIANT LES DIEUX.

GIOVANE CHE RINGRAZIA GLI DEI.



EL ADORANTE.

Plinio dice que la adoracion se espresaba inclinando ligeramente el cuerpo hácia delante, doblando un poco las rodillas, mientras que la mano derecha se adelantaba hasta tocar el objeto adorado, y la izquierda se arqueaba delante de la boca para ser besada y agitada hácia el mismo objeto. De este último ademan viene la palabra *adoratio*, á saber, de *ad os*, esto es, *delante de la boca*.

Como quiera que sea, el ademan y la actitud de la estátua de este número, son efectivamente lo que la naturaleza sugiere á los hombres que solicitan los beneficios del Ser supremo, ó que le agradecen los que les ha dispensado. Y aunque este ademan sea mas espiritual que el que se ha esplicado considerándole como origen de la palabra *adoracion*, sin embargo es fácil comprender, que el acto á que Plinio se refiere, pertenece al culto externo para cuya adopcion pudo entrar por mucho la convencion; mientras que el ademan de la estátua que nos ocupa es un acto espontáneo, nacido del fondo del corazon, y espresado con toda la efusion del alma afectada por el sentimiento de la mas sincera gratitud. Y por materiales que fuesen los creyentes de la religion pagana fuera de los actos del culto, no debieron de ser de distinta naturaleza que los creyentes de la religion cristiana.

La absoluta desnudez de la figura, y la ausencia de todo atributo, dejan en duda la representacion de la estátua. Sin embargo puede muy bien representar á un alumno del gimnasio griego que obtuvo algun premio en alguno de los ejercicios que en aquella clase de establecimientos constituyeron la educacion de la juventud griega. ¿A cual de estos ejercicios podremos referirnos? No podrá ser sino á

aquel para el cual ningún instrumento, ninguna arma, ningún traje fué indispensable, antes al contrario, aquel para el cual debe suponerse suprimido todo lo que hubiera podido embarazar el movimiento de los miembros, y ser un obstáculo para ejercer la lijereza en la carrera á pié. Este jóven pues pudo haber salido vencedor en el *estadio*. La caracterización en este caso estará fundada en la absoluta ausencia de todo atributo.

Buen asunto por dar idea de los conocimientos en el arte de lá forma animada; y bien airoso supo salir de su empresa el escultor que modeló la estatua.

¿Quién pudo ser este escultor? El estilo de la escuela de Sicione en su segundo período es el que se echa de ver en esta escultura; y la cita que hace Plinio de la estatua de un hombre dirigiendo sus oraciones al cielo como obra de Bedas, son circunstancias que hablan en favor de la opinion de que este discípulo de Lisipo fué el autor de la estatua de este número.

Parece que el papa Clefente XI la regaló al príncipe Eugenio de Saboya: que pasó en seguida á ser propiedad del príncipe Venceslao de Lichstenstein: habiéndola adquirido por último el rey de Prusia Federico II.

Está ejecutada en bronce.

Ha sido grabada por Audoin.

Tiene de alto 1 metro 45 centímetros.

gun traje
debe supo-
nimiento
eza en la
el *esta-*
oluta au-

de lá for-
ultor que

e Sicione
ultura ; y
sus ora-
ablan en
tor de la

genio de
encelao
e Prusia



LA FAMILLE DE DARIUS DEVANT ALEXANDRE.

Les Deux frères.

LES BROTHERS OF DARIUS BEFORE ALEXANDER.

ES

éjé
qu
po
jan
tan
do
int
ter
pri
nig
jan
to.
dr
cu
pie
un
lég
cin
an
tie

LA FAMILIA DE DARIO

VISITADA POR ALEJANDRO.

En la batalla de Isso Alejandro Magno quedó vencedor de todo el ejército persa, y dueño de todo el campo enemigo. Quiso la suerte que la madre, la mujer é hijos del rey persa cayesen tambien en poder de los soldados del vencedor.

El historiador Quinto Curcio dice al hablar de esta victoria: «Alejandro mandó prevenir á los prisioneros, que iba en persona á visitarlos; y dejando á alguna distancia su escolta entró en la tienda donde aquellos se albergaban, sin mas compañía que Efestion (su íntimo amigo). La edad de este era igual á la de Alejandro, pero tenia mayor estatura; así fué que tomándole por el rey, las dos princesas le honraron á la manera acostumbrada por los persas. Sinigambis, habiendo conocido su error, se echó á los piés de Alejandro suplicando la perdonase toda vez que ella nunca le había visto. Entonces el rey le tendió la mano para levantarla diciendo: Madre, no os habeis engañado; porque este es otro Alejandro.»

Esta es la escena que ha representado el pintor Lebrun en este cuadro, el cual por lo bien dispuesto de la composicion, por la propiedad y verdad de la expresion de las figuras puede citarse como una de las obras maestras de la Escuela francesa. Los errores arqueológicos sobre los cuales podria llamarse la atención, por ejemplo, las cimaras de los cascos de Alejandro y de su amigo, las bragas que ambos usan, el corte de la cenefa que cuelga de la cornisa de las tiendas de campaña, son tan insignificantes que no merecen sino el

SÉRIE I.

LA FAMILIA DE DARIO VISITADA POR ALEJANDRO.

nombre de pequeños lunares, no llegando á notarse sino por medio de un exámen detenido y escrupuloso. Y no debe considerarse inoportuna esta observacion, porque su objeto es prevenir toda censura que pueda bajar de punto el mérito del cuadro. Quien como Lebrun, ha llenado aquí condiciones relevantes sobre la propiedad arqueológica, no pudo ignorar (al menos así es de suponer) que las cimeras de los cascos griegos no fueron de plumas sino de crines, y que en la época de Alejandro no se usaron las bragas. Sin embargo es preciso confesar que faltas tan pequeñas como estas no podrian disimularse en un pintor de nuestros tiempos. Si de ellas se ha hablado aquí no es para censurarlas sino para prevenirlas.

Este cuadro lo ejecutó Lebrun en Fontainebleau en presencia del rey Luis XIV. Este monarca iba casi todos los dias á ver pintar á Lebrun, que era su pintor favorito.

Ha sido grabado por Gerardo Edelinck.

Tiene de ancho 7 metros 11 centim.; y de alto 5 metros 50 cent.

9.
or medio
arse ino-
censura
Lebrun,
rqueoló-
cimeras
y que en
es pre-
disimu-
hablado

encia del
pintar á

50 cent.



246.

PERSONNAGE ROMAIN.

PERSONAGGIO ROMANO.

Lam. 36.

PERSONAGE ROMANO.

GERMÁNICO.

En la necesidad de que las obras de pintura y de escultura lleven un nombre, désele á la estatua de este número el de Germánico como pudiera dársele cualquiera otro; pero no por que ella tenga ninguno de los rasgos característicos de aquel pariente de Octavio Augusto. No hay mas que cotejar las facciones con una infinidad de bustos que se conservan de dicho personage y se echará de ver la diferencia. Es verdad que el modo de llevar el pelo indica que se ha querido representar á algun romano posterior al año 454 de la fundacion de Roma (300 antes de J. C.), época en que se introdujo la costumbre de cortarse la cabellera: es verdad que lo finido del trabajo manifiesta que la estatua pertenece á los últimos tiempos del arte Griego, cuando la morbidez de los lineamientos y el efecto fueron las principales circunstancias del trabajo escultórico, no acabándose entonces casi ninguna estatua con el cincel solo: pero el nombre del autor que se vé grabado en la concha de la tortuga que está á los piés de la estatua, al paso que confirma estas aserciones, viene á contradecir completamente la opinion de que el personage representado sea Germánico, aun cuando la ninguna semejanza de las facciones de la estatua con los bustos que se conocen de este pariente de Augusto no lo desmintiesen. Con efecto, léese en la concha de la Tortuga el nombre de Cleomenes hijo de otro Cleomenes Ateniese que Visconti supone fué el autor de la Venus de Médicis; y tal artista debió vivir en la primera mitad del siglo II antes de J. C., esto es, casi dos siglos antes que Germánico viviese.

Si la apoteosis ó deificacion hubiese sido conocido en la época de

GERMÁNICO.

la república, podría decirse que se quiso ensalzar á algun personaje dándole los atributos de un dios. Porque en efecto la tortuga de que se ha hablado recuerda al inventor de la lira; con el ademan y posición de los dedos de la mano derecha caracterizaron los antiguos el cálculo: la actitud y el modo de llevar el manto en el brazo dan por último una idea perfecta del dios del Comercio, del mensajero de los dioses, del ágil Mercurio. La actitud especialmente, no puede negarse que está tomada de una de las mas bellas estatuas de este dios; y la tortuga es uno de sus mas característicos atributos.

El conocimiento de la estructura del cuerpo humano se deja ver hasta un alto grado en la estatua que nos ocupa; todo está en ella sentido, nada está pronunciado; todo está acusado, y todo cuidadosamente concluído. Hay en ese cuerpo toda la vida propia del cuerpo humano; y no parece sino que la carne ha de ceder al menor impulso del dedo, y que el individuo ha de sentir la presión.

La calidad del material en que está trabajada la estatua tiene alguna parte en este efecto. El mármol pentélico es propio para hacer sentir toda la morbidez de las carnaciones por razon de lo compacto de sus moléculas y la finura de su grano.

La estatua que nos ocupa se halló por algun tiempo en los jardines del monte Esquilino en Roma en donde la hizo colocar el papa Sixto V.; pero adquirida por la Francia bajo el reinado de Luis XIV figuró en la galeria de Versalles al lado de la que representa á Jason.

Ha sido grabada por F. Massard y Chatillon.

Tiene de alto 1 metro 83 centímetros.

personaje
de que
y po-
s anti-
el brazo
mensa-
te, no
tuas de
ributos.
eja ver
lla sen-
uidado-
cuerpo
impul-

ene al-
a hacer
impacto

jardi-
el papa
nis XIV
Jason.



Engraving par.

VISION DE S^T AUGUSTIN

PAR M. J. B. BARRONNET

VISION DE SAN AGUSTIN.

Sabido es que San Agustín pasó los primeros años de su juventud del modo mas licencioso y ocupado en el estudio de autores profanos, habiendo caído por el desórden de sus costumbres, en todos los errores de los maniqueos. Sin embargo de que se deleitaba en leer las obras de Ciceron, disgustábale no hallar en ellas el nombre de Jesucristo que desde su infancia tenia impreso en el fondo de su alma por la solicitud de su madre santa Mónica. Esta solicitud siempre en aumento cuanto mas fué la resistencia del hijo en abjurar de sus errores, venció al cabo; pero el jóven vaciló en reconocer el misterio de la Trinidad y otros dogmas de la fé católica. Parece que le sacó de esta incertidumbre una vision celeste. Es tradicion, dice el P. Croisset, que paseándose cierto dia por la orilla del mar ocupada su imaginacion en querer apurar algunos puntos sobre el misterio inefable de la Trinidad, encontró un niño muy afeitado en meter el agua de la mar en un hoyo que habia hecho en la arena; y habiéndole preguntado, qué pretendia hacer, respondió el niño: *meter toda el agua en este hoyo.* — *Pues hijo,* añadió Agustín, *¿no ves que esto es imposible?* — *Mas fácil es esto,* replicó el niño, *que comprender con tu limitado entendimiento la grandeza de un misterio incomprendible.*

El pintor ha presentado eu un rompimiento de nubes uno de estos misterios. Es una sacra familia rodeada de ángeles que ensalzan la gloria del Dios hijo con solemnes cánticos. Sin duda para hacer conocer al Santo le ha dado los atributos de obispo con que comunmente suele representársele, porque de otro modo no podria admitirse el

VISION DE SAN AGUSTIN.

anacronismo : con efecto el Santo no tenía este carácter cuando debe suponerse que esta vision se verificó.

Tambien es un anacronismo la presencia de Santa Catalina. Bajo este punto de vista puede este cuadro considerarse en la clase de los llamados *anacrónicos*, y que por serlo, no son menos admisibles en pintura para espresar ciertas ideas que de otro modo no tendrian expresion plástica.

Análogos argumentos hay para rechazar aquí este anacronismo, que para rechazar la duplicacion de uno de los personajes principales de la composicion : el niño Jesus. Y sin embargo la expresion plástica la admite de buen grado. Pero ni aquellos anacronismos, ni esta duplicacion deben imitarse, ni menos menudarse : solo un talento aventajado puede emplear estos medios en determinados casos ; nunca con frecuencia.

En el original de esta lámina las fisonomías son espresivas : el echa-do de los ropajes es justo y razonado ; y en estas circunstancias se deja ver cuanto fué el empeño de *el Garofalo* (Bienvenido Tisi) en imitar á Rafael.

Este cuadro está pintado sobre tabla.

En otro tiempo formó parte de la coleccion del príncipe Orsini. En 1801 fué llevado á Inglaterra por M. Otley, y en el dia figura en el Gabinete de Guillermo Holwell-Carr.

Ha sido grabado por P. W. Tomkins.

Tiene de ancho 83 centímetros ; y de alto 64.

undo debe

ina. Bajo
ase de los
isibles en
drian es-

ismo, que
pales de la
tica la ad-
plicacion
ventajado
a con fre-

: el echa-
ias se de-
Tisi) en

rsini. En
gura en el



Massolè de Parmesan pin.

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS

AVEC S^{TE} MARGUERITE ET AUTRES SAINTS.

LA VERGINE E IL SANGHIO GESÙ.

Liv. M.

LA VIRGEN Y EL NIÑO JESUS

ESC. ITALIANA. ~~~~~ EL PARMESANO. ~~~~~ BOLONIA.

(58)

LA VIRGEN

DE SANTA MARGARITA DE BOLONIA.

Este cuadro fué pintado para el convento que bajo la invocacion de esta Santa existe en Bolonia : no debe parecer pues aventurada la denominacion que se ha querido darle aqui ; al paso que con ella se facilita su designacion en cualquier caso en que sea preciso referirse á él por las bellas cualidades que la distinguen, ó por otras cualesquiera razones de interés artístico.

Este cuadro pertenece á los llamados *anacrónicos* porque reunen en un punto personajes de distintas épocas. En el sentido místico puede admitirse semejante anacronismo, mientras que domine una idea que en cierto modo sea un canto de adoracion que forma el lazo de union de los personajes representados. Que en este cuadro se represente á santa Margarita adorando á la Virgen madre, puede admitirse, porque el anacronismo desaparece ante la idea de que la Santa titular de la iglesia, es intercesora de los que á invocarla acuden á aquel recinto sagrado. Por mas que santa Margarita no haya sido en la tierra contemporánea del nacimiento del Salvador, en el cielo goza de la presencia de este y de su santísima madre; y por un simbolismo que la abstraccion mística admite, pueden representarse plásticamente, no cual estuvieron en el mundo físico, sino cual podemos suponerlo en la mansion celeste. Reducido el cuadro á estos personajes, la idea del autor es inteligible; pero no puede fácilmente comprenderse la reunion de san Francisco y del otro santo mitrado, que nada tienen que ver con el asunto y cuya significacion solo pudo

SÉRIE I.



LA VÍRGEN DE SANTA MARGARITA DE BOLONIA.

quedar en la mente del pintor ó del que encargó el cuadro, disponiendo su representacion por devocion especial. Esta idea no puede estar al alcance del espectador, y por lo mismo en la esfera del arte no puede admitirse, porque ofrece toda la oscuridad que puede reducir la apreciacion del cuadro á las solas circunstancias de la forma.

Y en cuanto á esta, bien merece el cuadro una calificacion escesivamente superior á la que puede dársele en cuanto el fondo de la representacion. Es notable por la viveza del colorido, y por la buena disposicion de las figuras. De estrañar es que el autor haya caracterizado tan bien á santa Margarita, con el dragon, y á san Gerónimo con la desnudez y el crucifijo, y haya dejado al espectador en la incertidumbre acerca de quien sea el otro santo. Con efecto los atributos de obispo pueden convenir á todos los santos que entran en la categoria de los obispos; porque la mitra es el atributo de la clase, no de la individualidad. Este mismo atributo por incierta que deje la individualidad, no dice poco contra la opinion de los que quieren que este Santo sea san Benito, que no fué sino abad, categoria que tiene otros distintivos, como el velo pendiente del báculo, etc., etc.

Este cuadro ha sido grabado por Julio Bonasone, Juliau Traballesi y por Rosaspina.

Tiene de alto 2 metros 28 cent.; y de ancho 1 metro 50 cent.

onien-
de es-
rte no
educir
a.
scesi-
la re-
buena
carac-
n Ge-
spectador
cto los
raen en
clase,
deje la
en que
e tiene
c.
rabal-
ent.



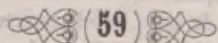
Pinxit pinz.

S^{TA} FAMILLE.

SACRA FAMIGLIA.

Edm. Sc.

SACRA FAMILIA.



SACRA FAMILIA.

¿En la conveniencia de dar á los cuadros de esta coleccion un nombre con el cual puedan facilmente designarse, siempre que haya uno de referirse á ellos, seria tan incongruente dar á esta Sacra familia el de *la Oracion*? La razon que hay para ello es el ademan de san José: ademan propio del acto deprecativo tanto mas, quanto que va acompañado de la espresion igualmente propia del mismo, que se echa de ver en la fisonomía del santo Patriarca. Si apesar de esto, no quiere reconocerse el cuadro de este número bajo este nombre, tendrá que llamarse simplemente la *Sacra familia del Museo francés*, nombre menos significativo, no solo porque puede dar á entender que es el solo cuadro de este género que exista en dicho Museo, sino por la antonomasia que podria suponer; y sin rebajar en lo mas mínimo el mérito de este cuadro, existen otras Sacras familias en aquel establecimiento que en este particular corren con él parejas.

La Sacra familia de este número, que designaremos desde ahora con el nombre de *Sacra familia de la Oracion*, porque este epíteto parece mas razonado, revela el talento de Poussin y el estudio que hizo en las obras de Rafael. Las figuras están agrupadas con aquella inteligencia que á este le distinguió, no solo respecto del efecto pintoresco que resulta, sino respecto del sentido que en la colocacion domina. El fondo de la concepcion vale aquí mucho, y el dibujo y la composicion no valen menos. Con efecto se ve en este cuadro á la Virgen sentada, teniendo en sus rodillas al niño Jesus, á santa Isabel arrodillada en cuclillas, sosteniendo al niño san Juan, posicion y actitud que deja ver la superioridad de la Virgen y de su santísimo

SACRA FAMILIA.

Hijo, mientras que impide la monotonía en la colocación de las cabezas no habiendo siquiera dos en una misma línea. Es notable la deferencia respetuosa de santa Isabel respecto de la Virgen, y la de ambas respecto de sus hijos, quedando siempre triunfante la superioridad del niño Jesús. Esta superioridad se halla relevada todavía más por el ademán de san José, cuya oración dirigida al Hijo de María es significativa cuanto es fervorosa. El rostro de la Virgen respira bondad y candor; el de santa Isabel es el que conviene á la madre del que no ha de ser más que el precursor del Mesías y reconoce respetuosamente la superioridad de su prima; el de san José indica bondad, nobleza y respeto. Hay en el de los dos niños bastante gracia y esa afabilidad intencional que previene la misión de cada uno de ellos. Pero apesar de todas estas buenas circunstancias guardémosnos de toda comparación con las obras de Rafael que pertenecen á la clase de la de este número, porque el resultado podría ser desventajoso para el autor. El carácter de divino sentimiento que se nota en las Sacras familias de Rafael, es el verdadero secreto de su genio.

El paisaje que constituye el lugar de la escena es risueño y propio para hacer resaltar las buenas cualidades del grupo; revelando los conocimientos que en esta clase de pintura habia adquirido Poussin.

En cuanto al colorido no tiene esta obra nada que de notar sea.

Este cuadro ha sido grabado por Pesne, por Massard (padre) y por Niquet.

Tiene de alto 67 cent.; y de ancho 53.

de las ca-
notable la
, y la de
la supe-
la todavia
o de Ma-
rgen res-
á la ma-
s y reco-
José in-
bastante
de cada
ias guar-
pertene-
odria ser
o que se
to de su

propio
ando los
Ponssin.
tar sea.
adre) y

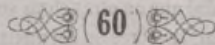


FORUS VAINCU EST AMENÉ DEVANT ALEXANDRE.

POUR VINTO È CORRIOTTO DISANZI AD ALESSANDRIA.

PRINZ VINCIGIA È CONDUCIDO DELANTE DE ALEJANDRO.

Lata de.



PORO VENCIDO.



El imperio de los persas habia caido con la muerte de su rey Darío, y Alejandro Magno recorría con sus victoriosas huestes el Asia Occidental intentando la conquista de la India. Había vencido á varios monarcas de aquel país cuando uno de los más poderosos y respetados de él se opuso tenazmente al ímpetu de la falange macedónica. Fué Poro, rey tan notable por sus conocimientos y por su valor como por su estatura gigantesca.

Hacia algunos días que los dos ejércitos se hallaban frente á frente interceptados por el río Hidaspes, cuando una tempestad vino á ofrecer á Alejandro la ocasión para atacar con ventaja. Era la media noche y dió el órden de atravesar el río por distintos puntos á favor de varios puentes que mandó echar. Sorprendido se halló Poro, y apesar del buen estado de su ejército, de la multitud de sus carros de guerra, y de sus monstruosos elefantes, se vió completamente derrotado, perdiendo á sus dos hijos, á sus principales capitanes y todo su material de guerra. Si hemos de creer á los historiadores griegos, fué el último que abandonó el campo de batalla, cubierto de heridas. Consintió en entregarse, y fué conducido á presencia del vencedor, quien sorprendido de su talla y de su noble presencia le preguntó con afabilidad, como quería ser tratado.— Como rey, respondió Poro, cuyo ánimo no había decaído todavía.— Sea así, replicó el Macedónico. Y le devolvió sus estados y aun se los aumentó con otras comarcas limítrofes habiéndole contado en el número de sus aliados.

Este cuadro se cita como el mejor de la colección conocida con el nombre de *Batallas de Alejandro* que figura en el Museo francés. Pa-

PORO VENCIDO.

rece que en él desplegó Lebrun su talento como dibujante y como colorista, pues hay en los contornos mas correccion, y en el colorido mas entonacion y verdad que en otras obras suyas. El momento de la accion está bien escojido, la espresion del monarca macedónico es propia. Poro está bien caracterizado, y la propiedad histórica no se resiente de errores que puedan afectar á la caracterizacion del asunto.

Se asegura que Lebrun llevó á cabo este cuadro auxiliado de otros pintores. La tradicion cuenta que los caballos fueron pintados por Vander-Meulen; los vegetales con los primeros términos por Nicassius; la figura del prisionero atado á la cola del caballo de un arquero, por Galoche; que Silvestre y otros alumnos de Lebrun pintaron otros accesorios. Sin embargo no puede negarse que en la composicion hay un mérito superior que se eleva sobre esta ejecucion material; y la tradicion no ha negado que Lebrun fuese el que concibió la obra, y quien distribuyó las figuras y los grupos de modo, que no se dudase del objeto principal, habiendo sabido disminuir gradualmente desde este punto la importancia de los accesorios sin quitarles nada de su oportunidad.

Tiene de ancho 13 metros; y de alto 5 metros 34 cent.

mo co-
olorido
o de la
es pro-
se re-
sunto.
e otros
r Van-
assius;
o, por
a otros
sicion
terial;
obra,
e du-
mente
nada



Raphaël pinx.

295

S^{ta} FAMILLE.

SACRA FAMIGLIA.

L'En. St.

SACRA FAMILIA.

SACRA FAMILIA.

(LA HERMOSA VIRGEN.)

Tal nombre se ha dado á esta Sacra familia por la espresion de dulzura, bondad y ternura que distinguen muy especialmente á la Virgen. A un pintor contemporáneo de no escaso mérito se le ha oido decir, que si tuviese que pintar una serie de cuadros que presentasen á la santísima Virgen en cada uno de los distintos atributos y elogios con que se la invoca en la letania lauretana, procuraria imitar á la de este número para la invocacion de *Mater amabilis*.

Esta anécdota dice bastante en favor del nombre que convendria dar á este cuadro.

Y no menos dulce y tierna es la espresion de la Virgen, que candorosa y propia la de los dos niños Jesus y Juan; el primero con nobleza y sin altanería, el segundo, con respeto y sin bajeza, distinguiéndose ambos por la gracia en sus actitudes y ademanes. Todas estas bellas circunstancias se hallan realzadas por un paisaje delicioso que hace gozar con doble satisfaccion de la espresion de los personajes que viven en aquella escena.

¿Por qué el sentimiento cristiano no vino aquí á dar á la honestidad todo lo que un excesivo cariño al arte de la forma material ha podido quitarle? El niño san Juan un tanto mas vestido, y el mismo Jesus un tanto menos desnudo hubiera quitado al cuadro algo de sus bellas cualidades? La inocencia y la verdad pueden caracterizarse con la desnudez, nada mas cierto; pero la desnudez produce muchas veces en el ánimo del espectador un efecto que no es consecuencia precisa

SACRA FAMILIA.

de la verdad y de la inocencia. La verdad, por ser desnuda, no ha de ser dura; la inocencia, para ser pura, no debe escitar el rubor.

Cuanto se acaba de decir no debè considerarse como una censura: merecen demasiado el genio y el talento de Rafael para que pueda atacársele por ningun flanco. Pero esto no quiere decir que la época en que vivió no tuviese sus defectos, de que él, como hombre, no se sintiese influido, aun sin echarlo de ver; y uno de estos defectos fué el haberse paganizado un tanto el arte.

Rafael se esmeró en la pintura de este cuadro, que hizo para su protector y soberano el duque de Urbino. Este personage le regaló al rey de España, Carlos I, quien le dió al rey de Suecia Gustavo Adolfo. La madre de este, la reina Cristina, le hizo guardar tan cuidadosamente que mandó ponerle un cristal, y quedó en esta conformidad hasta que pasó á la galería del palacio real. Cuando esta preciosa coleccion fué valorada en 1788, este cuadro fué estimado en 48,000 francos. Poseyóle desde entonces M. de la Borde; pero cuando este sugeto que se hallaba en Inglaterra, se vió precisado en 1798 á vender sus cuadros, el duque de Bridgewater adquirió el que es objeto de este artículo, costándole 75,000 francos.

Está pintado sobre tabla.

Ha sido grabado por Pesne, por Nicolas de Larmessin y por Agustín Legrand.

Existe una copia exacta de este cuadro en la galería de Florencia.

Tiene de alto 84 centim.; y de ancho 64.

ia
r.
a;
da
ca
se
né

su
aló
vo
an
n-
sta
do
ero
en
el

por

cia.



Uccido pino.

UN FUMEUR.

UN FUMATORE.

L. in. 62.

UN FUMADOR.

UN FUMADOR.

que va á jugar el naípe ! ; Cuanta intencion hay en la mirada que dirige á su contrincante ! ; Cuanta no es la atencion del que va á preparar la jugada ! ; Como aumenta el interés de la escena la misma indiferencia de la mujer que los observa ! ; Y toda esta accion, como dá carácter al personage principal, mozo ó dueño del figon , como lo indica el mandil que lleva puesto, característico del que en tales sitios está destinado á acudir donde le llamen y gozar de la dulce libertad en los ratos de ocio !

En la ejecucion de este cuadro es notable lo finido de la pintura y los efectos de luz que están dados con no comun talento. La cabeza del fumador puede citarse como una obra maestra de fuerza de entonacion y finura de pincel , por mas que ciertas tintas verduscas y violadas propias del pintor , presenten ciertos contrastes ágrios.

Este cuadro ha sido grabado por Claessens.

Tiene de alto 42 centímetros ; y de ancho 26.

UN FUMADOR.

que va á jugar el naípe ! ; Cuanta intencion hay en la mirada que dirige á su contrincante ! ; Cuanta no es la atencion del que va á preparar la jugada ! ; Como aumenta el interés de la escena la misma indiferencia de la mujer que los observa ! ; Y toda esta accion, como dá carácter al personage principal, mozo ó dueño del figon , como lo indica el mandil que lleva puesto, característico del que en tales sitios está destinado á acudir donde le llamen y gozar de la dulce libertad en los ratos de ocio !

En la ejecucion de este cuadro es notable lo finido de la pintura y los efectos de luz que están dados con no comun talento. La cabeza del fumador puede citarse como una obra maestra de fuerza de entonacion y finura de pincel , por mas que ciertas tintas verduscas y violadas propias del pintor , presenten ciertos contrastes ágrios.

Este cuadro ha sido grabado por Claessens.

Tiene de alto 42 centímetros ; y de ancho 26.

ue
e-
na
no
lo
a-
er-

ra
a-
de
as



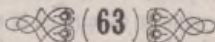
Gravata Remo pinxit.

LOTH ET SES FILLES

LOTH E LE SUE TIGLIE.

LOTTE E SUA FIGLIA.

Gravata 45



LOT Y SUS HIJAS.

Si la sola expresion de las fisonomias, ademanes y actitudes bastase para caracterizar un asunto, este cuadro seria un modelo respecto de este particular. La cabeza del viejo está llena de bondad, y parece querer convencer á las dos jóvenes de que el camino que siguen es el que deben seguir, contestando á la pregunta que le dirige la jóven que se vé á la izquierda del cuadro. Pero que aquella solicitud y esta curiosidad aisladas y sin ir acompañadas de ninguna otra circunstancia, sean la bondad, la solicitud y la curiosidad de Lot y de sus hijas al huir de la ciudad de Segor para refugiarse en el monte, es lo que no puede comprenderse. Y no solo no hay en este cuadro ninguna circunstancia característica, ya referente á la localidad, ya á las condiciones arqueológicas, sino que se peca en él notablemente contra la propiedad histórica: porque si una de las jóvenes, la de la derecha del cuadro, lleva el tocado al uso oriental, el padre y la otra jóven llevan la cabeza descubierta contra la costumbre de aquellos paises; si aquella lleva el jarro que puede contener el licor de que ambas jóvenes se valieron por cometer en el monte á donde fueron á refugiarse, el nefando incesto de que habla el capítulo XIX del Génesis, no es este un símbolo reconocido de todas estas circunstancias, por mas intencional que sea la mirada de la que le lleva.

Hé aqui los inconvenientes de la representacion pictórica en que la forma prepondera sobre el fondo de la composicion: hé aqui por que no debe ser indiferente el modo de tratar un asunto: hé aqui

FOTO DE LAS ARTES Y OFICINAS DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE MADRID

LOT Y SUS HIJAS.

por qué debe el artista buscar la perfecta armonía entre la idea y los medios de presentarla en lo exterior.

En vano se afanará el pintor en la pureza y corrección de dibujo en sus figuras, en vano se afanará en la expresión de afectos, en vano presentará el colorido más concienzudo y conveniente, en vano por fin hará una bella composición: si el asunto no está tratado con todas las condiciones necesarias para ser entendido fácilmente, el cuadro no responderá á los fines del arte, y la vaguedad de ideas será su carácter.

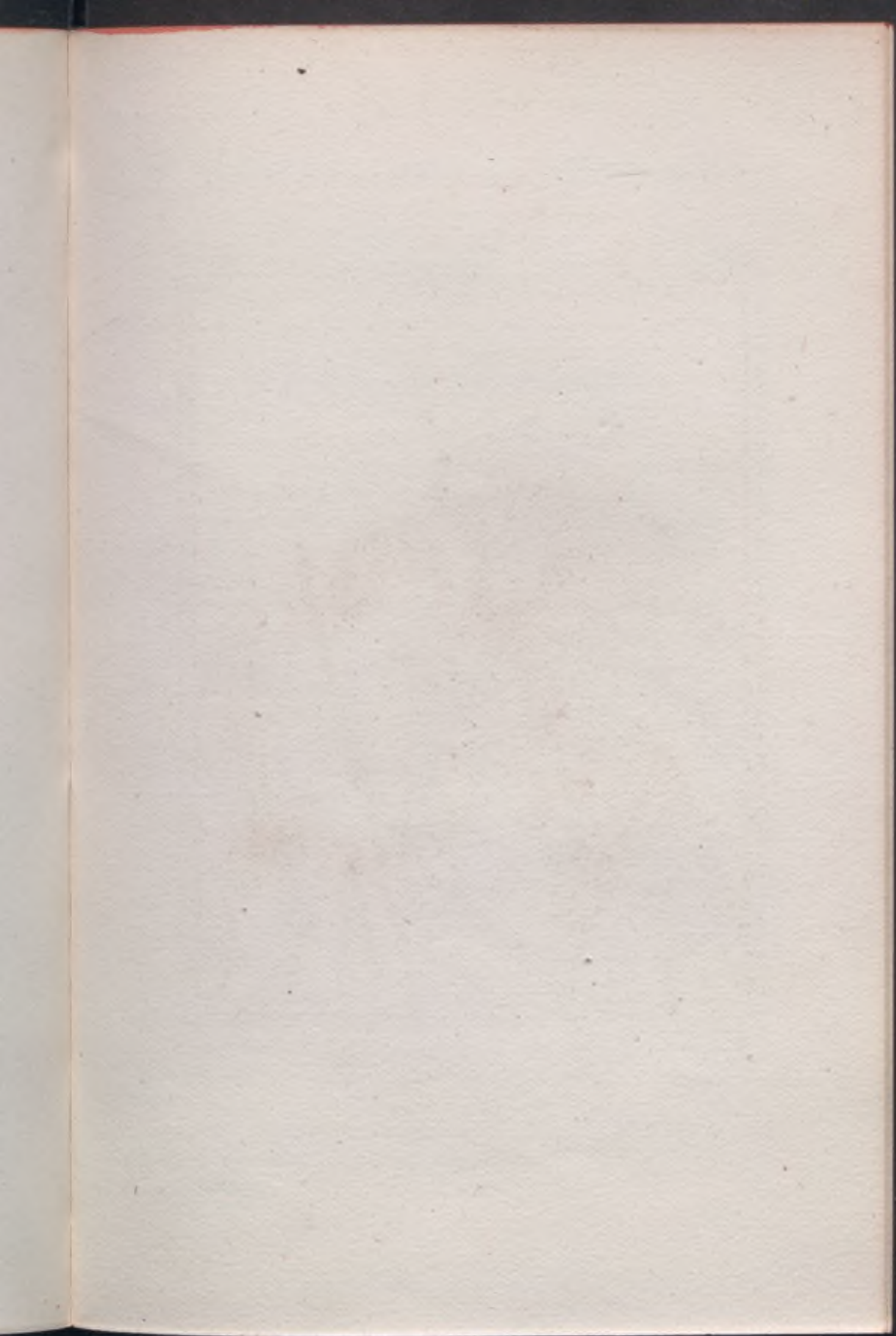
Tampoco es indiferente la forma del cuadro para todos los asuntos. Si Lot por el miedo que tuvo de quedar en Segor al ver destruidas las demás ciudades de aquella comarca por el fuego del cielo, huyó de aquella ciudad; no es posible caracterizar su huida sin que tales poblaciones y tal destrucción no entren por mucho en la composición, y sin que aparezcan los miembros que mejor pueden caracterizar la huida, como son los pies. En pintura como en las demás artes deben decirse las cosas con los principales medios que cada una de ellas tiene. Cada miembro tiene su expresión peculiar y en ella no puede suplirle otro miembro, aunque puede acompañarle.

Apesar de todo, este cuadro es un modelo de expresión en las fisonomías, de gracia en los lineamientos, de buen plegado en los ropajes, de buena distribución de luz, y de vigor y armonía de colorido; y no es posible mirarle sin interesarse por él, sin prendarse de tan bellas cualidades.

Perteneció al último marqués de Lansdowne; y después de su fallecimiento le adquirió el caballero Cochrane Johnson. En el día se halla en el gabinete de Tomás Peurice.

Ha sido grabado por Schiavonetti.

Tiene de ancho 1 metro 53 centm.; y de alto 1 metro 19 cent.





Spada pinx.

RETOUR DE L'ENFANT PRODIGE

RITORNO DEL FIGLIUOL PRODIGO.

L'An. 64

VUELTA DEL HIJO PRODIGO.

LA VUELTA DEL HIJO PRÓDIGO.

El asunto de este cuadro está tomado de la parábola con que Jesucristo quiso manifestar á los escribas y fariseos, *que habria gozo delante de los ángeles de Dios por un pecador que hiciese penitencia.*

No es aquí necesaria una narracion por estenso de esta parábola, toda vez que el pintor ha querido concretarse á representar la espresion, prescindiendo de todos los medios de caracterizacion del asunto; en una palabra, ya que solo ha dejado la espresion en la vaguedad de circunstancias dadas, no en la determinacion de la individualidad conocida. Una ventaja tiene el asunto de este cuadro, sobre muchos otros, por lo tocante á este modo de representacion, á saber: lo muy conocido que es de todos, por razon de lo mucho que se ha empleado para la instruccion en la moral evangélica, ya bajo forma literaria, ya bajo forma plástica. Con efecto ¿quién no sabe que el hijo desobediente para sustraerse de la tutela de su padre pidió la parte de herencia que le tocaba; que la dispó en el vicio; que se vió reducido á la mas horrible miseria; y que por último al verse en aquel estado conoció su error?

Aquí pueden transcribirse las palabras del evangelio de San Lucas en cuyo capítulo xv, versículos 20 y 21 se lee:

« Y levantándose se fué para su padre. Y como aun estuviese lejos, le vió su padre, y se movió á misericordia; y corriendo á él, le echó los brazos al cuello, y le besó.

« Y el hijo le dijo: Padre he pecado contra el cielo, y delante de tí: ya no soy digno de ser llamado hijo tuyo. »

LA VUELTA DEL HIJO PRÓDIGO.

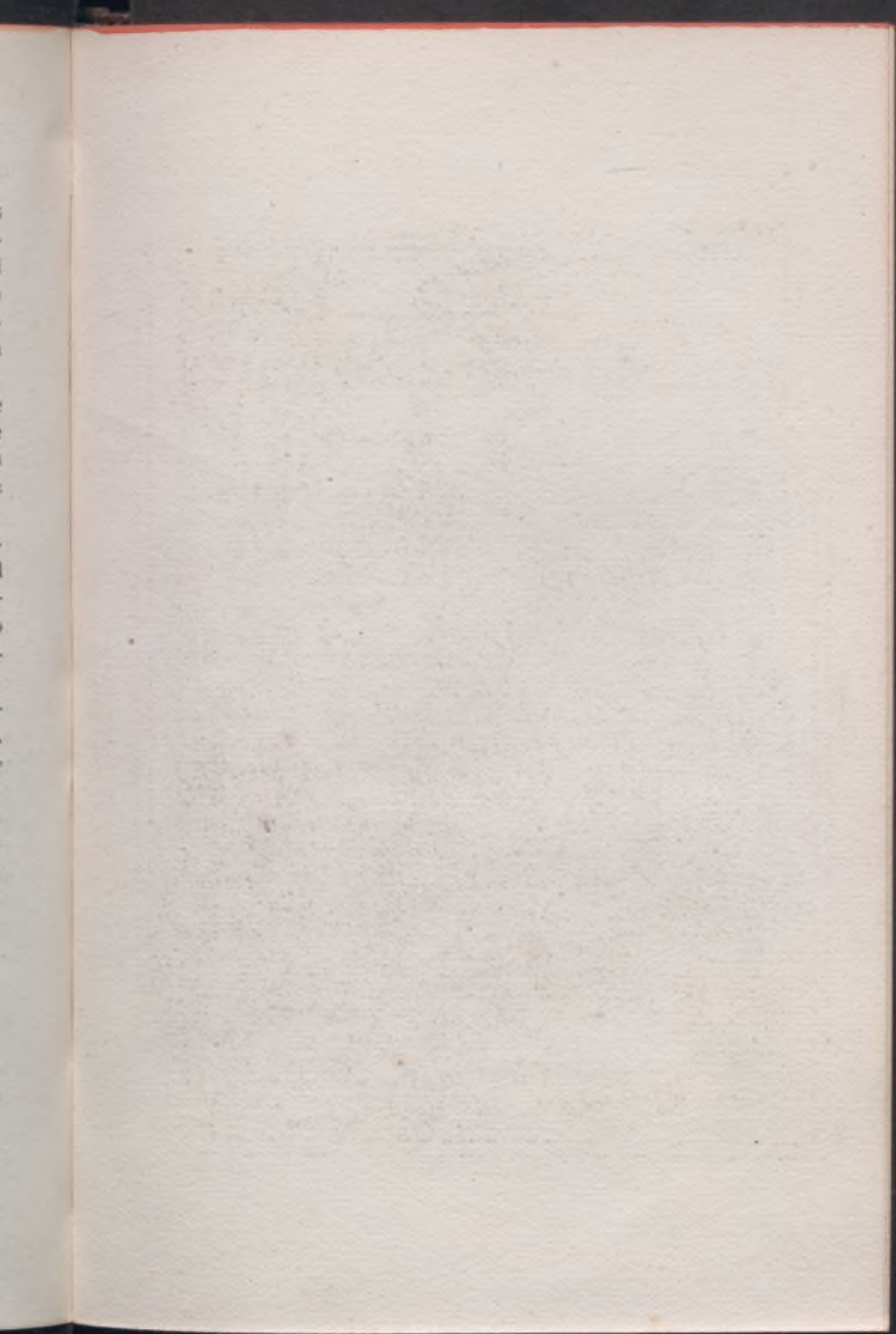
Hé aquí los sentimientos que el pintor ha querido espresar en estas dos figuras : la misericordia de un padre que halla á su hijo arrepen- tido y el arrepentimiento de un hijo que confiesa su error. Tomando el asunto de la parábola del hijo pródigo, ha manifestado el autor el tino en considerar, que no podían hallarse otros personajes que pudiesen representar mejor tales sentimientos ; pero esto no quiere decir que la espresion que les ha dado sea por sí sola característica del asunto, por- que podría probarse lo contrario con presentar otros cuadros en que dicha espresion ha sido representada de un modo tan conveniente como se vé en el de este numero. La caracterizacion de los asuntos exige muchas otras condiciones , como creemos haber dicho en otros artículos.

El carácter de la ternura está bien espresado en la fisonomia del pa- dre , como este le tiene ya de sí respecto de la edad que representa. El del arrepentimiento y de la esperanza se vé patente en el rostro del hi- jo , y en su ademan y actitud está espresada igualmente de un modo notable la sumision indicada en las palabras del evangelio arriba trans- critas.

Las dos figuras están agrupadas con arte , hay inteligencia en el di- bujo , sobre todo respecto de los escorzos ; hay ligereza en el plegado , verdad y vigor en el colorido y armonia en el conjunto del cuadro, tan- to respecto del contorno como en las tintas y tono de ellas.

Este cuadro ha sido grabado por Fossayeux.

Tiene de alto 1 metro 42 centim. ; y de ancho 1 metro 23 cent.





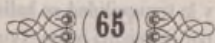
Gerard Dow pinx.

LA FAMILLE DE GERARD DOW

LA FAMIGLIA DI GERARDO DOW.

Lam. 65.

LA FAMILIA DE GERARDO DOW.



LA FAMILIA DE GERARDO DOW.

Supóuese en efecto que los dos personajes que figuran en este cuadro son los padres del artista holandés que le pintó; y que el lugar escénico en que están representados es una de las habitaciones de la morada en donde pasaron los últimos años de su vida.

Hay en este cuadro, una multitud de accesorios, que por indiferentes que parezcan, no son inútiles para producir todo el efecto simpático que la pintura de género debe producir. — Porque ya sean ó no retratos los dos personajes del cuadro, el interés del retrato ha decaído desde el momento en que no se han conocido los originales, (por mas que como padre del célebre pintor holandés, parezca que debieran moverle) y le ha sustituido lo simpático de la pintura de género, ya que como tal se presenta este cuadro al espectador. Por otra parte, como retratos, la disposicion de los personajes no es la mas conveniente y favorable á una de las condiciones del retrato, que es el parecido. No hay para que entretenerse en demostrarlo ya que lo característico de los rostros está sacrificado al efecto general del cuadro.

Que todos los accesorios por indiferentes que sean á la accion no son inútiles para el fondo de la obra es tan cierto, que sin ellos probablemente careceria ella de ese resorte que tanto atrae nuestra atencion, y hasta hace asomar una sonrisa en los labios del espectador. Todo conspira en este cuadro á mover interés: el afan con que la anciana lee, la curiosidad con que el anciano escucha: la familiaridad con que está dispuesto el desayuno, el torno y la escoba, el crucifijo y la jaula, la cuba y el jarro, la leña y el zueco. La

LA FAMILIA DE GERARDO DOW.

ocupacion y el recreo , la sencillez y la comodidad , la creencia y el amor , todos estos sentimientos en fin , que hacen agradable la vida y dan al alma la paz , y la tranquilidad se hallan espesados por ese conjunto de objetos que por su misma inconexion y discordancia constituyen la unidad de la idea que domina en el cuadro , cual es , la satisfaccion en la existencia , despues de haber llenado cumplidamente los deberes impuestos al hombre por el Criador al dársela , y al prolongársela hasta los términos naturales.

La expresion de las figuras es característica , el agrupado está bien dispuesto : no hay para que estenderse en estas circunstancias , por que á la vista están. Las referentes á la luz y colorido son distintas , porque no pueden conocerse sino delante del cuadro ; sin embargo , atiéndase á la colocacion de la ventana que es el único punto por donde está iluminada la escena , y desde el momento podrá concebirse su distribucion , derramándose con verdad , al propio tiempo que del modo conveniente para los grandes efectos. Mientras el rostro del anciano está iluminado directamente , la de la anciana lo está por luz reflejada desde el libro en que lee ; y en él , así como en el taburete donde está el almuerzo , da la luz de lleno. El resto de la escena está en tintas relajadas.

Por lo demas todo está aqui terminado y detallado con municiosidad sin perjudicar al efecto general : el colorido tiene grande entonacion y es decidido.

Este cuadro ha sido grabado por Santiago de Frey.

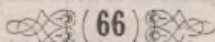
Tiene de alto 54 centímetros ; y de ancho 48.

y el
vida
ese
ons-
, la
ida-
, y

bien
por
tas,
go ,
por
ce-
que
stro
por
rete
está

dad
n y



**TRIUNFO DE ALEJANDRO.**

El asunto de este cuadro está tomado probablemente del historiador Quinto Curcio, el cual refiere la entrada del héroe macedónico en la capital del Asia, después de la batalla de Arbelas, del modo siguiente :

« Gran parte de los habitantes de Babilonia subieron á las murallas, y en número mucho mas considerable salieron á recibirle. Vióse entre ellos á Bagofanes, alcaide de la ciudadela y guarda del tesoro de Dario, el cual para mostrarse mas solícito que Maceo hizo esparcir flores en la carrera, y levantar en cada lado altares de plata, en donde se quemaron incienso y mil otros perfumes. El rey iba acompañado de sus capitanes; y entró en la ciudad conducido en un carro triunfal, habiéndole seguido las gentes hasta su palacio.»

El pintor ha sido bastante fiel á esta narracion, así como lo ha sido igualmente á la propiedad arqueológica, hecho caso omiso de ciertas minuciosidades sobre las cuales no vale la pena llamar la atencion, porque la censura que se hiciera harian pecar de nimio al que se ocupara en ella. Sin embargo, es notable que la arquitectura tenga un carácter que mejor se avendria con un asunto romano.

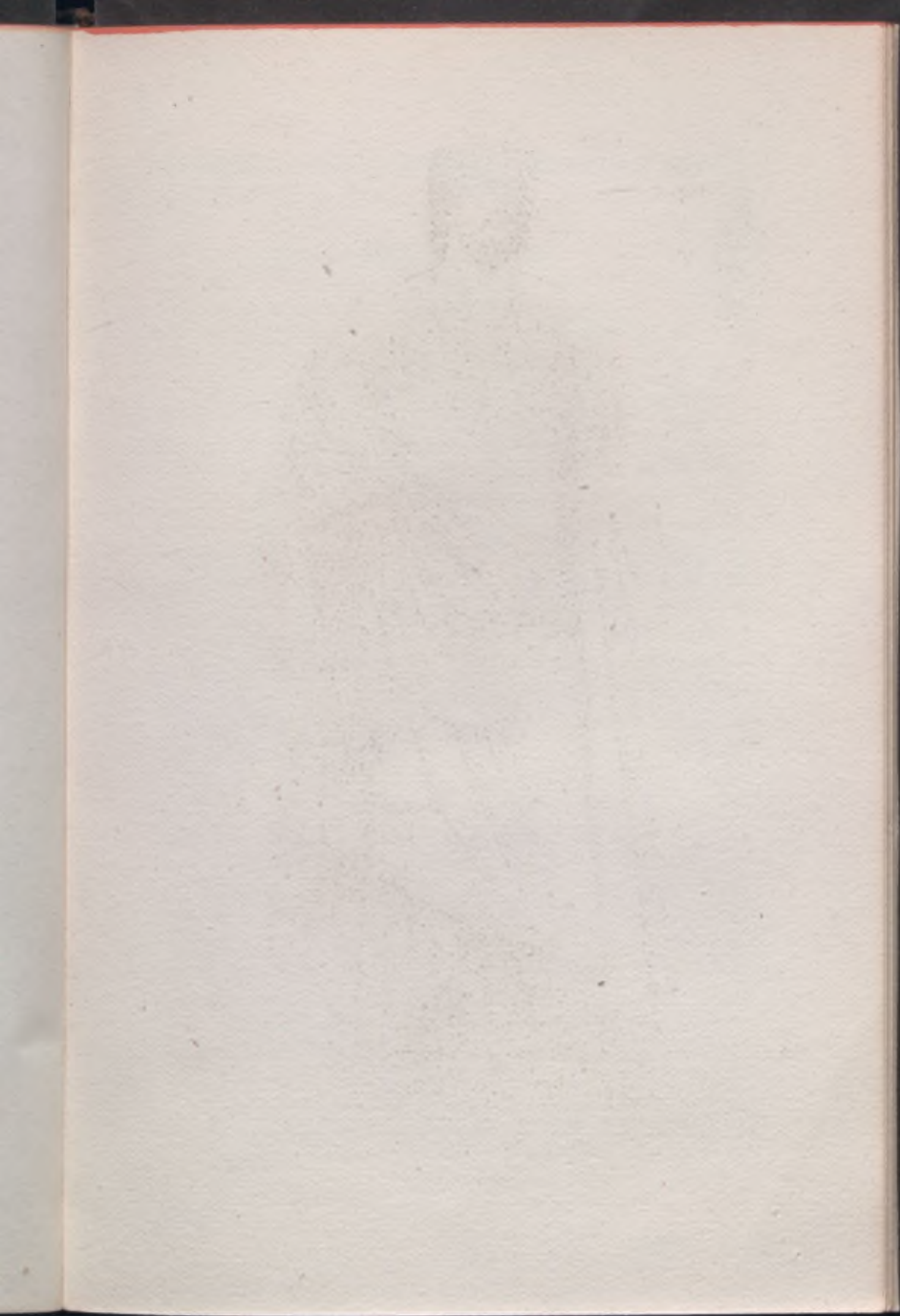
Hay en la figura principal toda la nobleza y satisfaccion del vencedor; y no parece sino que el pintor ha querido colocarle de modo, como si presentase el verdadero retrato del héroe; pero sin mostrar en ello pretension ni intencion alguna sino toda la naturalidad con que pudo hacerse. Esta naturalidad, sin género alguna de duda, es debido á las circunstancias especiales del asunto que presentan á Alejandro en su verdadero carácter plástico, revelando perfectamente sus deseos y

sus esperanzas, su ambicion y toda la fuerza de voluntad, en una palabra, el alma de Alejandro en la forma mas propia que pudo exteriorizarse.

Este cuadro pertenece á la coleccion histórica relativa á Alejandro Magno que existe en el Museo francés. Algunos consideran como último de la coleccion, pero sin fundamento, porque los honores del triunfo los gozó Alejandro antes de su expedicion á la India; y entre los cuadros de la coleccion se cuenta el de Poro vencido. Por otra parte, es sabido que despues de esta expedicion, Alejandro no entró en Babilonia muy satisfecho, toda vez que tuvo que experimentar la repugnancia de su ejército en atravesar el rio Indo.

Este cuadro ha sido grabado por Picault.

Tiene de ancho 7 metros; y de alto 3 metros 34 cent.



(67)

Tab. 67.

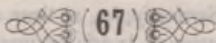


BACCHUS INIHERN.

MUSEO TRUZZANO.

Edm. Sp.

DAVO INDIANO.



BACO INDIANO

SARDANAPALO.

Luego que esta estatua fué descubierta (1761 , en Prata Porcia cerca de Frascati) los eruditos de Roma , estuvieron por mucho tiempo perplejos acerca del personaje representado en ella.

¿ Por qué se le dió el nombre de Baco ?

Esta divinidad no fué adorada solamente bajo las formas juveniles , sino tambien con las de la edad madura . Uno de los rasgos que mejor puede caracterizar esta edad es una barba crecida ; y este distintivo se halla en la fisonomía de la estatua que nos ocupa combinado con los contornos mas delicados y la mirada mas dulce ; presentando la imágen de la amable alegría que anima á la juventud . Por otra parte Baco durante su expedicion á la India se dejó crecer la barba , por consiguiente debió ser representado con ella cuando se le quiso hacer figurar como conquistador . Además , las figuras de Baco vencedor de la India cuando se han representado de pié siempre llevan un traje talar : y el erudito Winkelman lo prueba con varias representaciones de esta divinidad que se hallan ya en vasos , ya en piedras grabadas . Por último la estatua de este número tiene mucha semejanza con la llamada *Trimalcion* en varios bajos relieves , que no es mas que un Baco ; al paso que lleva anudado el pelo en la parte inferior de la cabeza del modo que le llevaron sus sacerdotes . Visconti sostiene esta opinion . Sin embargo las cabezas y bustos de Baco victorioso que se conocen , llevan todas una corona de yedra ; y esta

circunstancia puede ser un argumento contra la denominacion de que ahora se trata.

En cuanto á la de *Sardanápalo*, no tiene otro origen que el de hallarse escrito este nombre en la orla del manto. Pero esta inscripcion debe mirarse ó como un equívoco ó como una impostura, que puede datar de la época de los Antoninos, como pueden demostrarlo la forma de los caracteres. Con efecto, no conviene la barba á aquel voluptuoso y afeminado rey de Asiria, ya que dicho personage se la rapaba diariamente. Ni puede tampoco referirse la denominacion á algun otro Sardanápalo de Asiria, porque lo poco conocido que es en la historia antigua, prueba que no debió de interesar en tanta manera á los griegos ni á los romanos, que quisiesen perpetuar su memoria con tantos bustos semejantes al de la estátua de este número, que se encuentran. Por otra parte, el traje ligero y holgado que viste y que tiene todos los caracteres mujeriegos no puede admitirse como razon suficiente para querer que sea el retrato del voluptuoso Sardanápalo de que se ha hablado en primer lugar.

Esta circunstancia del traje recuerda la costumbre del filósofo griego Aristipo que floreció á fines del siglo v antes de nuestra era, el cual se distinguió por su facilidad en acomodarse toda clase de trajes y en saber armonizar con estos el aire y las maneras, habiéndose vestido indiferentemente ya de hombre, ya de mujer. ¿Pudiera ser este un motivo para creer que la estátua de este número representa á este filósofo discípulo de Sócrates, fundador de la secta cirenaica? Bien merece un tanto de exámen esta opinion. Apelamos al fallo de los eruditos.

El estilo de la estátua hace creer que fué esculpida en la misma época del referido filósofo.

Es de mármol pentélico. El brazo derecho y las estremidades de la nariz y de los labios son restauracion moderna.

La grabó Morel y Chatillon.

Tiene de alto 2 metros 16 cent.

que

de

rip-

que

arlo

uel

la

n á

es

na-

ne-

ne-

que

rse

oso

ie-

ra,

ra-

ose

ser

nta

a?

de

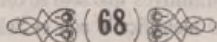
na

de



ESCULAPE

Edm. St. ESCULAPIO.



~~~~~  
**ESCULAPIO.**  
 ~~~~~

Que la estatua de este número representa á Esculapio es poco menos que indudable. Todos los atributos que pueden caracterizarle se hallan reunidos en ella. La edad madura, el manto envolviendo su cuerpo, el teristro que cubre la cabeza, el baston nudoso en que se apoya, la serpiente que tiene á sus piés.

Esculapio ó Asclepios entre los griegos fué el tipo primordial de los médicos en la Grecia antigua. Las leyendas mitológicas dan á este médico distintos orígenes, pero la mas admitida es la de Epidauro. En ella se le hace natural de esta ciudad, se le da por padre mas probable á Apolo, y por madre á Arsinoe. Sin embargo hay mitólogos que le suponen natural de la Arcadia ó de Mesenia haciéndole nacer del huevo de una corneja, ó sea, de Coronis, bajo la forma de una serpiente. Fué su maestro el centauro Chiron, quien le enseñó la virtud de las plantas; é hizo Esculapio tales progresos en la aplicacion de este conocimiento á la curacion de enfermedades, que fué reconocido como inventor y dios de la medicina. Su fama se divulgó despues de la espedicion de los Argonautas á la Colquida, habiéndose contado en el número de estos espedicionarios. Debió de vivir pues en el siglo XIII antes de J. C. Murió quizá herido de un rayo; é inmediatamente fué divinizado. La supersticion hizo de él un mito, de modo que todos aquellos que se consideraron como introductores de la medicina en un pais no constituyeron mas que un solo dios de la medicina aun que adorado bajo distintos nombres; asi que toda la variedad de Asclepios, sea el natural de Tesalia hijo de

ESCULAPIO.

Apolo y de Coronis, ó el de Epidauro hijo de Arsippo y Arsinoe; sea el Esmoun de los fenicios, ó el Tosorthos de los egipcios, no son mas que médicos primitivos que solo se conocen con el solo nombre de Esculapio. Fué identificado con el Sol y considerado como profeta, mago, bardo y hechicero.

Fué representado en edad madura, edad en que se halla desarrollada la fuerza física como la intelectual, cualidad necesaria para juzgar con acierto sobre las causas de las enfermedades; en los rasgos de su fisonomía se trasluce su naturaleza divina como nieto del padre de los dioses. El holgado manto que le cubre y el teristro son símbolos de su elevada misión: la serpiente es símbolo de la prudencia que en esta debe muy especialmente presidir, ya que la medicina tiene en su mano la vida del hombre, y alude al propio tiempo á la muda anual de estos reptiles; indicando con ello, juventud eterna, salud, curacion y longevidad. A menudo la serpiente está enroscada en el palo en que se apoya.

La estatua de este número tiene todos estos caracteres, y difícilmente podrá dársele un nombre que mas le cuadre. Si no es Esculapio, no haria mal un escultor en representarle de este modo.

Es de mármol pentélico.

Fué encontrada en Albano.

Ha sido grabada por Schulfé y Chatillon.

Tiene de alto 2 metros 34 centímetros.



Ben. Ferrand pinx.

LA BARRIÈRE DE CLICHY.

LA PORTE DU DROIT.

LA BARRIÈRE DE CLICHY.

Plan de.

LA BARRERA DE CLICHY.

El asunto de este cuadro está tomado de la historia contemporánea de Francia; y bajo este punto de vista tiene un interés muy especial para el país que sirvió de teatro á la escena que en él se presenta. Desde luego el retrato no puede menos de ser un género muy atendido en esta obra.

La gloria de Napoleon I declinaba hácia el ocaso y se preparaba la primera abdicacion de este gran capitán. El año 1814 es la época de la accion. La Francia se hallaba abandonada á su propia suerte y á sus propios recursos. Los aliados habian invadido el territorio francés y marchaban sobre Paris con un millón de hombres. El mariscal Moncey, duque de Conegliano era gefe de la guardia Nacional de Paris y mandaba la línea que se estendia hasta Montmartre. El recinto y los arrabales esteriore desde la barrera de Clichy á la de Neuilly, solo eran defendidos por aquella Guardia. Desde que el mariscal supo el movimiento de los aliados hácia la ciudad, se situó en la barrera de Clichy y dió á Odiot el mando provisional de la legion y de los destacamentos que ocupaban la calzada de Saint-Ouen, por ausencia de su gefe que habia partido para Blois en virtud de las órdenes del rey José. Los infelices habitantes de los alrededores se apresuraron á entrar en la ciudad creyendo hallar seguridad para sus personas y para lo que habian podido llevar consigo.

El momento que ha elegido el pintor como punto principal de la accion que representa, es aquel en que el mariscal Moncey llega á la barrera de Clichy, sabe la partida del gefe de la legion, y confia la defensa del puesto á M. Odiot. Moncey á caballo da las órdenes:

LA BARRERA DE CLICHY.

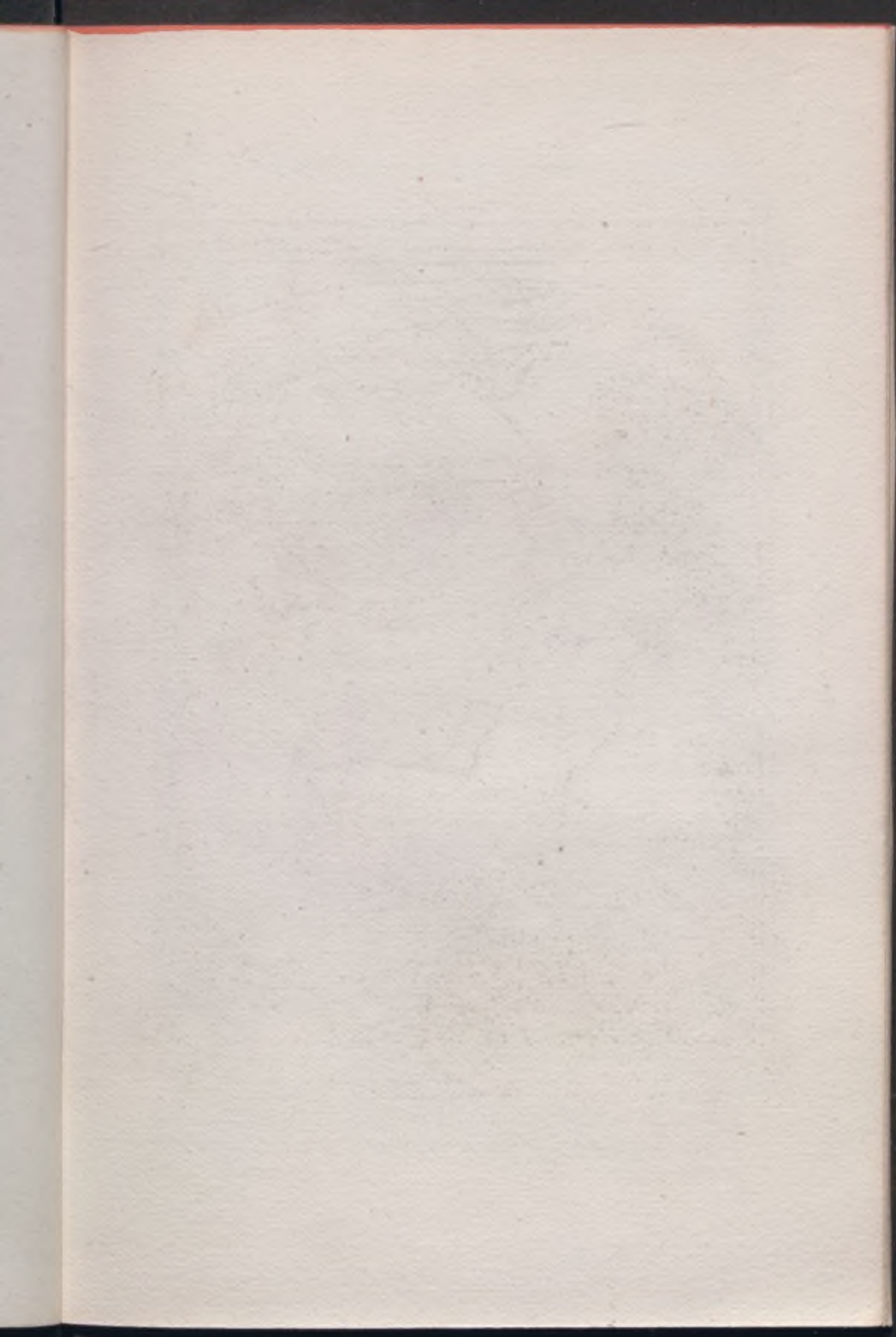
delante de él está Odiot á pié : todos los personajes que los rodean son tambien retratos figurando entre ellos M. de la Borde , Jaubert, Dupaty , y otras personas que aumentan mas y mas el interés del cuadro.

El formar este cuadro parte del gabinete de M. Odiot no es una circunstancia poco favorable á este interés asi como lo es á su inteligibilidad. ; Tanto puede la conveniencia de localidad ! Trasládese el cuadro á otro local, y pierde mucha parte de su importancia. Trasládese fuera de Paris , todavia mas : fuera de Francia, y el fondo de esta pintura la pierde de todo punto.

En cuanto á la forma ya será distinto ; porque todos los grupos, todos los personajes de esta escena están presentados con la inteligencia que distingue á su autor en el género de pintura á que este cuadro pertenece, sin haber sacrificado la accion principal á los episodios que debieron de rodear á aquella escena , ni hacer preponderar á estos de modo que rebajen de importancia la accion principal.

Este cuadro , ha sido grabado al humo por M. Jazet.

Tiene de ancho 1 metro 34 cent. ; y de alto 1 metro.





Robens fecit.

MARTYRE DE ST LAURENT.

MARTIRIO DI S. LORENZO

Lan. 70.

MARTIRIO DE S. LORENZO.

MARTIRIO DE SAN LORENZO.

El asunto de este cuadro es enteramente igual al que trató el pintor José Ribera llamado por sobre nombre el *Españoleto* en el que va señalado con el número 24 de esta coleccion. Inutil parece pues estenderse circunstanciadamente en la narracion del hecho histórico que aquí se representa. Sin embargo no será por demas recordar, que San Lorenzo como uno de los siete diáconos que habia en Roma en aquella época (siglo III), tuvo á su cuidado y confiados á su custodia los tesoros de la Iglesia: que desvaneció las esperanzas que concibió el prefecto Cornelio Secularis despues de la muerte del pontífice San Sixto de apoderarse de tales tesoros, distribuyéndolos entre los pobres: y que el prefecto viendo que no habia podido saciar su codicia, sació su venganza en el santo, mandando que se le estendiera sobre unas parrillas y que fuese tostado á fuego lento.

La propiedad histórica y la arqueológica están aquí satisfechas. Las esperanzas de la felicidad eterna que pudo prometerse el santo prefiriendo la muerte á ver despojada la Iglesia de sus tesoros para alentar el culto de la fé pagana ó quizá la codicia del prefecto, están aquí presentadas de un modo visible por medio del ángel que aparece en el rompimiento de la parte superior del cuadro, llevando la palma, símbolo de la victoria, y la corona símbolo del triunfo; quedando de este modo motivada la resignacion del Santo en ceder naturalmente á las tropelías de los verdugos.

La espresion de los personajes es propia y natural; los accesorios contribuyen á la esplicacion del asunto principal, el conocimiento de las formas y de la anatomía no está aquí descuidado, si bien

MARTIRIO DE SAN LORENZO.

se resienten las primeras de una robustez y desarrollo demasiado vigoroso y aun exagerado ; lo que hace el dibujo demasiado sinuoso. Quizá unas formas menos vigorosas en el santo hubieran contrastado mejor al lado de las del gañan que está en primer término vaciando el cuévano de carbon ; y la maceracion del cuerpo hubiera dado entonces mayor idea de la santidad del espíritu.

El artista plástico debe tener muy en cuenta todas las circunstancias que pueden revelar plásticamente las ideas, todos los elementos de esta naturaleza que puedan exteriorizarlas visiblemente ; no debiendo en ningun caso prescindir de ellas , so pena de dejar muchas veces oscuros sus conceptos. Un ejemplo de ello puede tenerse en el caso presente en que el cuerpo del santo mártir en sus formas no se diferencia de las de su verdugo.

Este cuadro está pintado en madera.

En otra época formó parte de la galeria del Elector palatino en Dusseldorf; en el dia pertenece al rey de Baviera y se halla en la galeria arriba indicada.

Ha sido grabado por Lucas Vortsterman y Cornelio Galle.

Tiene de alto 2 metros 58 cent.; y de ancho 1 metro.

lo
o-
n-
no
ra

n-
os
e-
as
el
no

en
en



Michel-Ange Buonarroti pinx.

Fig. 3.

CRÉATION D'ÈVE.

CREATION OF EVE.

CREACION DE EVA.

Table 21.

CREACION DE EVA.

« Dijo tambien el Señor Dios : no es bueno que el hombre esté solo hagámosle ayuda semejante á él.

« Por tanto el Señor Dios hizo caer en Adam un profundo sueño ; y habiéndose dormido , tomó una de sus costillas , é hinchó carne en su lugar.

« Y formó el Señor Dios la costilla que había tomado de Adam , en mujer : y llevóla á Adam.

« Y dijo Adam : hé aquí hueso de mis huesos , y carne de mi carne : esta será llamada varona porque de varon fué tomada. »

Hé aquí lo que dicen los versículos 18 , y desde el 21 al 23 ambos inclusivos del capítulo II del Génesis.

Bien penetrado el pintor del sentido de estas palabras , ha querido hacer visible de un modo digno la idea de haber salido la mujer del costado del hombre , de donde le quiso sacar el Señor Dios , como dice San Agustín , para que el hombre la mirase como una compañera y hallase en ella quien le ayudase á sobrellevar los trabajos de la vida ; no habiéndolo sacado de la cabeza paraque no fuese señora , ni de los piés para que no fuese esclava.

Prescindiendo de la cuestion acerca de la conveniencia de representar el Dios padre bajo la forma humana , y cuya idea sublime se resiste á toda forma finita , no hay duda que la figura que le representa en el cuadro de este número deja ver todo el poder de la palabra de Dios para crear con solo ella la mujer haciéndola salir del costado del hombre. Sin embargo la imitacion de estas formas merecen un estudio y un criterio especial no solo como idea sino

CREACION DE EVA.

tambien como medio de exteriorizarla : de otro modo puede hacer caer en graves defectos. La espresion vale aquí cuanto puede valer.

Vale , y es muy propia la espresion de Adam desnudo, que en sentir de los intérpretes vió en este sueño ó suspension del espíritu lo que Dios hizo con él , y entendió todo el misterio ; como lo es igualmente la de esa recién salida , ó por mejor decir, que todavía no ha salido completamente del costado del hombre , y cuyo primer sentimiento es prestar á su Criador un homenaje de gratitud , de adoracion. El abandono de Adam en el sueño que le ha sobrecogido está muy marcado , y en su sonrisa se traslucen las imágenes que se presentan en su imaginacion. En la figura de Eva , como dice el pintor Taillasson , en la obra que publicó con el título *Observations sur quelques grands peintres* , se admira el modelo perfecto de la fuerza y belleza de su sexo , que no ha sufrido todavía alteracion , y que es puro como la mano de su criador. En el cuerpo de ambos el tipo de una raza primitiva está perfectamente marcada ; y en esta representacion bien puede decirse que Miguel Angel se encontró en su elemento.

La composicion por su misma simplicidad es digna de encomio. Hay en ella buena disposicion , buen contraste de líneas , están aquí aprovechadas todas las imágenes plásticas que ofrece el asunto.

Así queda este tan perfectamente caracterizado, y por lo mismo, completamente inteligible.

Este cuadro está pintado al fresco ; y decora la capilla Sixtina del palacio del Vaticano.

Ha sido grabado por Antonio Capellan (1772).

Tiene de ancho 4 metros 68 cent. ; y de alto 3 metros 34 cent.

er

en

u

l-

na

-

-

á

e

el

s

a

,

l

a

n

i

,



Stanzetti pinx.

S^{ta} FAMILLE

SACRA FAMIGLIA

L. 52

SACRA FAMILIA.

SACRA FAMILIA.

Llamemos á este cuadro la *sacra familia del arzobispo de Milan*, y así tendremos un nombre para distinguir esta sacra familia, de mil otras que los pintores de la edad moderna, á contar desde la restauracion de la pintura han pintado; al propio tiempo que se tendrá un recuerdo histórico del cuadro: porque sabido es que Julio César Procaccini la pintó para dicho prelado.

Esta sacra familia pertenece á la clase de los que Agincourt llama muy propiamente *anacrónicos*; y que el arte admite de buen grado en consorcio con la piedad, para representar alguna idea religiosa, idea que, sea dicho con verdad, las mas de las veces es oscura, pues la generalidad no está en el secreto de ella; y esta circunstancia no deja de ser opuesta á la condicion á que la obra de arte debe responder, cual es, la inteligibilidad.

El anacronismo de este cuadro consiste en haberse representado á Santa Catalina y á San Francisco con la Virgen el niño Jesus y San Juan, toda vez que estos personajes reunidos aquí no fueron contemporáneos.

Pero si este error de tiempo puede escusarle la piedad ó religiosidad de la idea que dió origen á esta pintura, no puede escusarle la falta de unidad en la composicion. No parece el niño Jesus el objeto principal toda vez que no merece la atencion de la mayor parte de los personajes representados; y la atencion de estos personajes en un cuadro como el de este número en que no hay accion, dirijiéndose á un punto comun, es la circunstancia que ha de constituir el centro de unidad, y ha de dar importancia á un personaje para in-

SACRA FAMILIA.

vestirle con el carácter de objeto principal del cuadro. Sin embargo se observa en este una disgregacion respecto del particular que no parece sino que se ha querido representar aquí hasta la indiferencia de la familiaridad; circunstancia que estaria en cierto modo en contradiccion con la idea piadosa cualquiera que sea. San Francisco está ocupado en su rezo, pero no demuestra por medio de señal alguna, el objeto á que va dirigida su oracion: y aunque Santa Catalina fija su mirada en el niño Jesus lo hace con la actitud propia de una escena de género y no con la de una adoracion ó respetuosa deferencia.

Esta composicion, desde los primeros momentos en que vió la luz pública fué reputada como la mejor imitacion que Procacini hizo de Corregio; siendo apreciado el talento del pintor en la ejecucion. Notan algunos un tanto de monotonia en la disposicion de las cabezas que ocupan la parte superior del cuadro: todas están en una misma línea; no varian sino en la inclinacion. Las formas son grandiosas sin que deje de observarse cierta gracia en el dibujo.

Este cuadro ha sido grabado por Henriquez para el museo francés. Tiene de alto 1 metro 44 cent.; y de ancho 1 metro 8 cent.

FIN DE LA SÉRIE PRIMERA.

ÍNDICE POR AUTORES.

<i>Albani,</i>	Núm. 2	Milan.
<i>Bourdon,</i>	4	Amiens.
<i>Caracci Aug.</i>	8	Milan.
<i>Caravaggio M. A.</i>	30	Roma.
<i>Coignet L.</i>	10	Estudio del autor.
<i>Cortona, Pedro de,</i>	44	Florenzia.
<i>Duc, Gerardo.</i>	65	Paris.
<i>Francia, el.</i>	51	Dresde.
<i>Frank, F.</i>	41	Gab. de un aficionado en Berlin.
<i>Garofalo, el.</i>	57	Gab. del Rdo. W. Holwel Carr.
	3	
<i>Giordano, L.</i>	27	} Dresde.
	53	
<i>Girodet.</i>	5	Paris.
	40	Dresde.
<i>Guercino, el.</i>	46	Gab. del Rdo. W. Holwel Carr.
<i>Guerin.</i>	34	Paris.
<i>Haudebourt, Mme.</i>	16	Gal. de la Señora viuda Charlard.
<i>Hersent.</i>	38	Paris.
<i>La Hire.</i>	35	Paris.
	42	
<i>Le Brun.</i>	48	} Paris.
	55	
	60	
	20	Gal. del principe Luciano Bonparte.
<i>Le Sueur.</i>	32	Paris.
	66	Id.
<i>Mieris, J.</i>	31	Florenzia.
<i>Miguel Angel,</i>	71	Roma.
<i>Murillo.</i>	43	Galeria del Mariscal Sout.
<i>Netscher.</i>	37	Dresde.
<i>Parmesano, el</i>	58	Bolonia.
<i>Poussin, N.</i>	15	Paris.
	59	Id.
<i>Procaccini, J. C.</i>	72	Id.
<i>Pujol, Abel de.</i>	21	Palacio Real de Paris.
	1	
	7	
	12	
<i>Ra'ael.</i>	23	} Hampton Court.
	26	
	29	
	45	
	61	Gal. del Duque de Bridgewater.
<i>Reni, Guido.</i>	63	Gal. de M. Tomás Peurice.
<i>Ribera, J.</i>	19	Dresde.
	24	Id.

<i>Richter, E.</i>	Núm. 52	Gal. de M. G. Chamberlayne.
<i>Rubens.</i>	47	Munich.
	70	Id.
<i>Sarto, Andrés del.</i>	13	Dresde.
<i>Spada.</i>	64	Paris.
<i>Valentin.</i>	9	Id.
<i>Vander, Werf.</i>	18	Id.
	25	La Haya.
<i>Van Ostade.</i>	62	Paris.
<i>We tsch.</i>	14	Berlin.
	33	Avignon.
<i>Vernet, H.</i>	69	Gal. de M. Odier.
<i>Wilkie, D.</i>	49	Gal. de M. W. Samuel Dobrea.
	6	Paris.
	11	Roma.
	17	Paris.
	22	Roma.
	28	Paris.
<i>Escultores, antiguos.</i>	39	Roma.
	50	Florencia
	54	Berlin.
	56	Paris.
	67	Roma.
	68	Paris.
<i>Debay, J. B. J.</i>	36	Estudio del autor.

 ÍNDICE POR MUSEOS Y GALERIAS.

Museos públicos de

Amiens.	Núm ^{os} . 4.
Avignon.	33.
Berlin.	14, 54.
Bolonia.	58.
Dresde.	3, 13, 19, 24, 27, 37, 40, 51, 53.
Florencia.	31, 44, 50.
Hampton-Court.	1, 7, 12, 23, 26, 29, 45.
La Haya.	25.
Milan.	2, 8.
Munich.	47, 70.

Paris.	Núm ^{os} . 5, 6, 9, 15, 17, 18, 28, 32, 34, 35, 38, 42, 48, 55, 56, 59, 60, 62, 64, 65, 66, 68, 72.
Roma.	11, 22, 30, 39, 67, 71.

Galerias particulares de

Berlin, un aficionado de.	Núm ^{os} . 41.
Bridgewater, Duque de.	61.
Coignet, Estudio de.	10.
Chamberlayne, G.	52.
Charlart, Viuda de.	16.
Debay, Estudio de.	36.
Dobrea, M. Samuel.	49.
Holwel, Carr. W.	46, 57.
Príncipe Luciano Bonaparte.	20.
Odiot, M.	69.
Palacio Real de Paris.	21.
Peurice, M. Tomás.	63.
Mariscal Soult.	43.

ÍNDICE DE LAS PINTURAS POR ESCUELAS.

Alemana.	Núm ^{os} . 14, 41.
Española.	19, 24, 43.
Flamenca.	47, 70.
Francesa.	4, 5, 9, 10, 15, 16, 20, 21, 32, 33, 34, 35, 38, 42, 48, 55, 59, 60, 66, 69.
Holandesa.	18, 25, 31, 37, 62, 65.
Inglesa.	49, 52.
Italiana.	1, 2, 3, 7, 8, 12, 13, 23, 26, 27, 29, 30, 40, 44, 45, 46, 51, 53, 57, 58, 61, 63, 64, 71, 72.

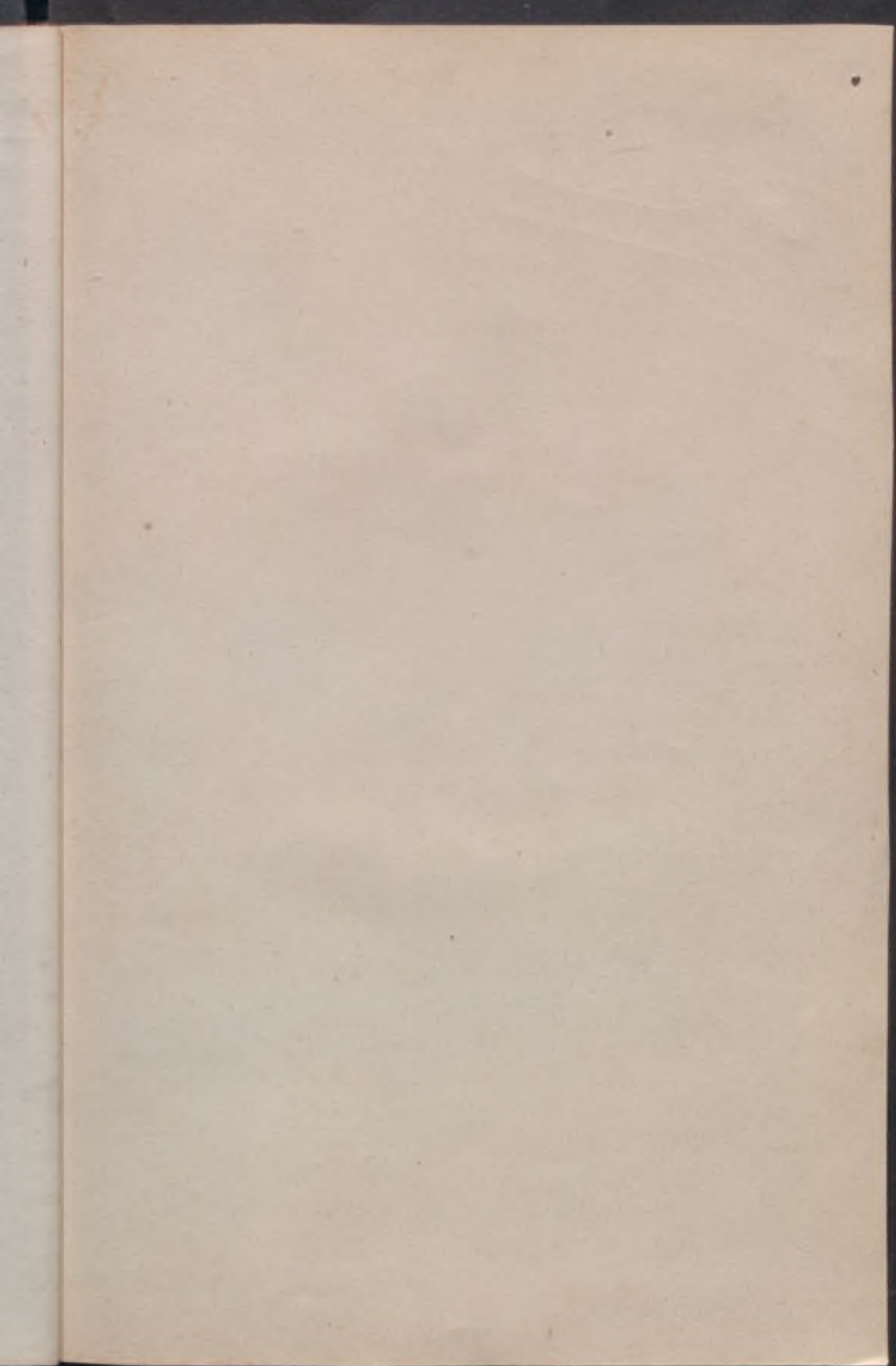
 INDICE DE LAS PINTURAS POR GÉNEROS.

NOTA. La señal = que enlaza dos números , indica igualdad de asunto.

Historia religiosa. (orden cronológico).	Núm ^{os} . 71, 15, 63, 53, 3, 35, 9, 43, 10, 64, 30, 44, 12, 23, 26, 29, 45, 1, 20, 7, 8, 19, 24 = 70, 57.
Historia profana y fábula. (orden cronológico).	34, 5, 42, 48, 66, 55, 60, 21, 4, 14, 33, 38, 69.
Mitología y Alegoría.	2, 18, 27, 32, 40, 41, 47, 51.
Imágenes, Cuadros votivos ó de devoción.	46, 58.
Sacras familias.	13, 59, 61, 72.
Paisage y género.	16, 25, 31, 49, 52, 62.
Retratos.	37, 65.

 INDICE DE LAS ESCULTURAS POR GÉNEROS.

Estátuas.	Núm ^{os} . 22, 28, 39, 54, 56, 67, 68.
Grupos.	11, 17, 36, 50.
Bajos relieves.	6.



13. Oct

1000

