

Burd / 242

R. 92 896

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

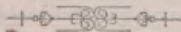
DE TODOS LOS

MUSEOS Y GALERIAS DE EUROPA.

CON DESCRIPCIONES CRÍTICAS É HISTÓRICAS POR

D. JOSÉ DE MANJARRÉS,

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



SÉRIE III.

BARCELONA.

LIBRERIA DE JOAQUIN VERDAGUER,

EN LA RAMBLA FRENTE DEL LICEO.

1861.

PINTURA Y ESCULTURA

COLECCION DE LAZARAS

Escuela de pintura y escultura

D. JOSE DE MANABRES

SERIE III

LA PINTURA

LIBRERIA DE LA UNIVERSIDAD

No
14
14
14
14
14
150
151
152
153
154
155
156
157
158
159
160
161
162
163
164
165
166
167
168
169
170
171
172
173
174
175
176
177
178

ÍNDICE

POR EL ÓRDEN DE LA PUBLICACION.

Série 3.

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

- | | | | |
|-----|--|--------------|------------------------|
| 145 | Rapto de las Sabinas. | | <i>N. Poussin.</i> |
| 146 | El Fauno cimbalista. | (Escultura.) | <i>Praxiteles.</i> |
| 147 | Vuelta de la caza. | | <i>Alberto Kuypp.</i> |
| 148 | Sacra familia llamada la Virgen del Gato. | | <i>Fed. Barocci.</i> |
| 149 | Ofertas á una jóven. | | <i>Terburg.</i> |
| 150 | El arco Iris. | | <i>Rubens.</i> |
| 151 | El amolador. | | <i>Teniers.</i> |
| 152 | Desposorios de la Virgen ó l' Sponsalizio. | | <i>Rafael.</i> |
| 153 | Las bodas de Canán. | | <i>El Tintoreto.</i> |
| 154 | Sacra familia. | | <i>Rubens.</i> |
| 155 | El maestro de escuela. | | <i>Van Ostade.</i> |
| 156 | Diana en el baño. | | <i>Le Sueur.</i> |
| 157 | Rapto de Helena. | (Escultura.) | <i>Antigua.</i> |
| 158 | Vestal. | (Escultura.) | <i>Antigua.</i> |
| 159 | Los cinco sentidos. | | <i>J. Stela.</i> |
| 160 | Los cinco santos. | | <i>Rafael.</i> |
| 161 | Sacra familia de Rafael. | | <i>Rafael.</i> |
| 162 | La limosna de San Roque. | | <i>Anibal Caracci.</i> |
| 163 | Santa Cecilia. | | <i>El Dominiquino</i> |
| 164 | Arlotto y unos cazadores. | | <i>J. San-Giovanni</i> |
| 165 | Apolo recompensando á las Ciencias y Artes. | | <i>El Lucchesino.</i> |
| 166 | Laucotea. | (Escultura.) | <i>Antigua.</i> |
| 167 | La Virgen de S. Jorge ó de S. Pedro Mártir. | | <i>El Correggio.</i> |
| 168 | Colocacion de Jesucristo en el Sepulero. | | <i>Rubens.</i> |
| 169 | Descanso en Egipto ó la Virg. de la escudilla. | | <i>Fed. Barocci.</i> |
| 170 | La comida de los viageros. | | <i>J. Miel.</i> |
| 171 | Faetonte solicitando conducir el carro del So. | | <i>Le Sueur.</i> |
| 172 | La guardia nocturna. | | <i>Rembrandt.</i> |
| 173 | Muerte de Santa Cecilia. | | <i>El Dominiquino</i> |
| 174 | La mujer de Van Dick y su hijo. | | <i>Van Dyck.</i> |
| 175 | Tetis llevando las armas á Aquiles. | | <i>Gerard.</i> |
| 176 | Discóbolo en reposo. | (Escultura.) | <i>Antigua.</i> |
| 177 | La mujer hidrópica. | | <i>G. Doue.</i> |
| 178 | Resurreccion de Lázaro. | | <i>S. del Piombo.</i> |

ÍNDICE.

| | | | |
|-----|--|----------------|------------------------|
| 179 | Francisco I de Francia y su hermana Margarita. | | <i>Richard.</i> |
| 180 | Venus de Arles. | (Escultura.) | <i>Antigua.</i> |
| 181 | Labriegos alegres. | | <i>C. del Sart.</i> |
| 182 | El juicio final. | | <i>Rubens.</i> |
| 183 | Baco. | (Escultura.) | <i>Miguel Angel.</i> |
| 184 | La Virgen y el niño Jesus. | | <i>Fra Bartolomeo</i> |
| 185 | La Virgen del saco. Sacra familia. | | <i>A. del Sarto.</i> |
| 186 | La choza. | | <i>C. del Sart.</i> |
| 187 | Galatea. | | <i>Rafael.</i> |
| 188 | Disputa de las Píerides con las Musas. | | <i>Perin del Vaga.</i> |
| 189 | Leonidas. | | <i>David.</i> |
| 190 | El ventorrillo. | | <i>Pablo Potter.</i> |
| 191 | Los Vicios atacando á la Virtud. | | <i>Miguel Angel.</i> |
| 192 | El rebaño. | | <i>Van den Velde.</i> |
| 193 | Terpsicore. | | <i>Le Sueur.</i> |
| 194 | La noche. | (Escultura.) | <i>Miguel Angel.</i> |
| 195 | El ganado en desórden. | | <i>T. Van Vergen.</i> |
| 196 | Subida al Calvario. | | <i>Mignard.</i> |
| 197 | Gladiador combatiendo. | (Escultura.) | <i>Agasias,</i> |
| 198 | Rapto de Proserpina. | | <i>N. del Abbate.</i> |
| 199 | Las Musas rindiendo homenaje á Luis XIV. | (Escultura.) | <i>Lemot.</i> |
| 200 | La calumnia. | | <i>A. Boticelli.</i> |
| 201 | Incredulidad de Santo Tomás. | | <i>Van der Werf.</i> |
| 202 | Campo de batalla de Eylau. | | <i>Gros.</i> |
| 203 | Mercurio, Lantino. | (Escultura.) | <i>Antigua.</i> |
| 204 | Triunfo de Tito. | | <i>Julio Romano.</i> |
| 205 | La buñolera. | | <i>G. Doic.</i> |
| 206 | Muerte de Safira. | | <i>Poussin.</i> |
| 207 | El sueño del niño Jesus. | | <i>Albani.</i> |
| 208 | La peste. | | <i>C. Procaccini.</i> |
| 209 | Festejos á Venus. | | <i>Rubens.</i> |
| 210 | La presentacion del niño Jesus al templo. | | <i>Fra Bartolomeo</i> |
| 211 | Filemon y Baucis. | | <i>Carl-Jotti.</i> |
| 212 | Los avaros. | | <i>G. Metsis.</i> |
| 213 | Napoleon I. | (Escultura.) | <i>A. de Chaudé</i> |
| 214 | Fiesta de aldea. | | <i>D. Ryckaert.</i> |
| 215 | Hércules librando á Hesione. | | <i>Le Brun.</i> |
| 216 | Agar despedida. | | <i>El Guercino.</i> |

hard.
Antigua.
del Sart.
Rubens.
Miguel Angel.
Fra Bartolomeo
del Sarto.
del Sart.
Rafael.
Verin del Vaga.
David.
Glablo Potter.
Miguel Angel.
Van den Velde.
Le Sueur.
Miguel Angel.
T. Van Verghen.
Mignard.
Agasias,
N. del Abbate.
Lemot.

A. Boticelli.
Van der Werf.
Gros.
Antigua.
Julio Romano.
G. Dow.
Poussin.
Albani.
C. Procaccini.
Rubens.
Fra Bartolomeo
Carl-Jotti.
G. Metsis.
A. de Chaudet
D. Ryckaert.
Le Brun.
El Guercino.



en
pro
per
fuer
res
tase
Sab
Rom
muj
trov
figu
toria
cho
los a
con s

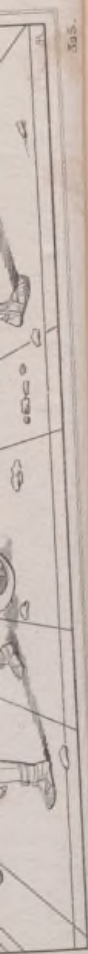
U
arte
tentic
pero
trover
orden
menos
todos
El r

RAPTO DE LAS SABINAS.

Se ha puesto en duda por algunos el hecho histórico representado en el cuadro de este número. En el siglo XVII Gronovio pretendió probar que no es mas que una fábula inventada por el griego Diocles; pero sea que el testimonio del mayor número haya tenido bastante fuerza en el criterio de verdad, sea que deslumbrados los historiadores en su misma gravedad por lo extraordinario del suceso, le adoptasen para engalanar sus páginas, es lo cierto que el rapto de las Sabinas verificado traídoramente por los primeros pobladores de Roma en las fiestas que celebraron con el objeto de procurarse las mujeres de que carecían, es un hecho que no puede fácilmente controvertirse, ya se le atribuya un sentido propio, ya se tome en sentido figurado. Los artistas modernos, añadiendo al testimonio de los historiadores las galas de su propia imaginación, han sancionado el hecho, dejándole constituido en dogma histórico, como constituyeron los antiguos griegos en dogma religioso las divinidades que forjaron con sus manos.

Una cuestión de moral artística puede aquí promoverse. ¿Tiene el arte derecho de alimentar la credulidad, tratando asuntos cuya autenticidad está en duda? ¿Es imposible contestar afirmativamente; pero tampoco es posible limitar los derechos del arte á hechos incontrovertibles. Bastará decir, que las tradiciones valen mucho para el orden social: los hechos admitidos aunque no auténticos, no valen menos: solo deben proscribirse del dominio del arte los apócrifos y todos aquellos sobre los cuales prevalezcan fundadas dudas.

El rapto de las sabinas, aunque no comprobado con documentos



RAPTO DE LAS SABINAS.

auténticos ó monumentos antiguos (ya que todos los que contenian la Historia de Roma en los tiempos anteriores á la destruccion de la república fueron pábulo de las llamas) está admitido; y sobre él no existen dudas de tal naturaleza.

Poussin en el cuadro de este número ha tratado dicho asunto de un modo digno, dando muestras de su talento en la expresion asi como en la composicion. Respecto de la expresion ha sabido hacer diferencia en los personajes: se nota la resolucion en el rey que ordena el rapto: la dignidad, en los magistrados que apoyan la disposicion y están á su lado: la gravedad, en los lictores que la protegen, desoyendo los ruegos de los que, como la anciana que está de frente de ellos, tienen por qué dolerse: el arrebato en los ejecutores, y el terror en los sabinos sorprendidos. Respecto de la composicion, debe reconocerse que el pintor ha tenido presente el principio de que no es el número de figuras lo que dá á un cuadro la animacion y el movimiento, sino la disposicion de los grupos, la diversidad de actitudes y la distinta percepcion de las escenas que se verifican en los distintos planos perspectivos. De este modo no ha presentado confusion de figuras, y todas pueden moverse desembarazadamente.

La decoracion de los edificios tal vez no sea la mas conveniente á aquella remota época. Lo demás que el escrupuloso arqueólogo quiera censurar, solo son pequeños lunares que bien pueden disimularse en gracia de la buena representacion del asunto.

Este cuadro ha sido grabado por Abraham Girardet.

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

enian
de la
él no

ato de
on asi
hacer
ey que
dispo-
prote-
está de
utores,
osicion,
o de que
on y el
d de ac-
n en los
o confu-
nte.

eniente á
go quiera
ularse en



FAUNE JOUANT DES CYMBALES

55.

FAUNO CHE SUONA I CERNALI

Lam. 146.

FAUNO TOCANDO EL SIMBALO.

EL FAUNO CIMBALISTA.

Unos quieren que la estatua de este número represente un Fauno, otros un Sátiro, otros un Sileno. Si la estatua es de Praxiteles, no puede representar un Fauno, porque los Faunos fueron desconocidos de los griegos. Además los Faunos pasaron entre los romanos por menos feos y mas dulces en sus amores que los Sáticos, aunque presentaron las mismas formas. La circunstancia de ser menos feos convendría para tener á la estatua de este número por un fauno; la de tener las mismas formas, es decir, de ser capripedes, desmentiría la denominacion. Conviene por fin saber, que los Sáticos fueron castigados con esta forma y con cuernos por su descuido ó poca vigilancia en guardar á Baco: deformidades que no vemos en la estatua de que se trata. Por último téngase entendido que á los Sáticos cuando llegaban á la vejez se les llamaba *Silenos*.

Maffei afirma que esta estatua es obra de Praxiteles, el maestro de la escuela de Atenas despues de la época de Fidias. No es cosa de refutar la opinion de Maffei; pero es del caso continuar aquí la del erudito Winkelmann sobre estos semidioses y sobre los autores que los han representado.

Dice este arqueólogo aleman en su Historia del arte entre los antiguos:

« El primer ideal de la belleza masculina tiene diferentes grados, y principia por los jóvenes sáticos ó los jóvenes faunos, como ideas inferiores de los dioses. Las mas bellas estatuas de estas divinidades nos ofrecen la imágen de un hermoso joven bien proporcionado. La juventud de los sáticos se distingue de la de los héroes por un per-

EL FAUNO CIMBALISTA.

fil comun, una nariz algo roma y por un aire de sencillez é inocencia, unido á una gracia particular. Tal fué la idea de estas divinidades admitida por los griegos. Como se encuentran en Roma mas de treinta estátuas de sátiros ó de faunos jóvenes parecidos todos por su posicion y actitud, es probable que el original de estas figuras fuese el famoso Sátiro de Praxiteles, que estuvo en Atenas, y calificado por este mismo artista como su mejor obra. Despues de este célebre estatuario se distinguieron en este género de figuras, Pratinas y Aristias de Phlius cerca de Sicione, y cierto Eschilo. Alguna vez dieron á estos sátiros un gesto risueño con apéndices de carne en las quijadas, como las cabras.»

Todas estas consideraciones unidas á la ignorancia en que se está acerca de la actitud, ademan y gesto del Sátiro de bronce de Praxiteles hacen dudar de que la estátua de este número sea la de este escultor, por mas que se haya considerado de esta procedencia en la cabecera de este artículo.

Lo que no tiene duda es, que la tal estátua es una de las mas bellas esculturas que la antigüedad nos ha legado. Representa un cimbalista que lleva el compás con el pié, haciendo sonar el *scabellum*, instrumento de madera y metal destinado sin duda á dicho objeto.

La cabeza es antigua, pero estuvo separada del tronco; y los dos brazos son una restauracion atribuida á Miguel Angel Buonaroti.

La estátua ha sido grabada por Francisco Forster.

Tiene de alto 2 metros.

é inocen-
tas divi-
en Roma
parecidos
l de estas
Atenas,
espues de
e figuras,
chilo. Al-
ndices de

ne se está
Praxiteles
escultor,
cabecera

s mas be-
a un cim-
cabellum,
ho objeto.
y los dos
onaroti.

(147)

Tavola 143



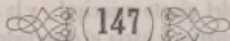
Albrecht Dürer del.

CAVALIERS VENANT DE LA CHASSE.
 CAVALIERI CHE FURONO IN BRIDA SACCA.
 CABALLEROS QUE VIERON DE LA OZA.

79

ES

has
 que
 pier
 I
 esp
 y su
 de
 C
 sici
 que
 arti
 mej
 D
 lori
 ya r
 cua
 del
 E
 de t
 turb
 tañ
 pers
 rojiz
 dest



VUELTA DE LA CAZA.

Algunos han dado á este cuadro el título de *Vuelta del paseo*, pero, hasta podría decirse que lo han hecho sin fundamento alguno; porque están ahí los perros atraillados, está ahí el montero con una pieza de caza que entrega á uno, al parecer, escudero.

El punto que ocupa el personaje que está montado y que mira al espectador, su traje mas rico que el de los demás que aquí figuran, y su posicion, son circunstancias que denotan que este es el retrato de algun personaje principal cuyo nombre nos es desconocido.

Como retrato ha perdido este cuadro su interés, pero la composicion, las galas del colorido, en una palabra, el aspecto artistico que el pintor le dió, convirtiendo aquel interés familiar en interés artistico, ha hecho del cuadro una obra digna de figurar entre las mejores obras del círculo de la pintura de género.

La imposibilidad de presentar en la lámina toda la riqueza del colorido obliga á dar razon de los colores, de su disposicion y situacion, ya respecto de los trajes, ya de los caballos, y demás objetos del cuadro. El lector podrá formarse así una idea de la armonia y magia del colorido.

El jinete principal monta un caballo tordillo rucio, viste un traje de terciopelo azul galoneado de oro, y se cubre con una especie de turbante de una tela blanca. El segundo jinete monta un caballo castaño; el caballo que monta el tercer jinete es negro. Uno de estos dos personajes secundarios viste traje de paño azul, el otro viste de color rojizo: el montero viste una rica librea galoneada. Este grupo se destaca sobre los tonos pardos del terreno y sobre un fondo de ver-

SÉRIE III.

VUELTA DE LA CAZA.

dura hendido por un rompimiento que deja ver limpio el cielo. La luz penetrando por el claro que deja abierto la vegetacion, baña la cabeza y los hombros del jinete principal, y la grupa de su caballo, quedando las partes sombrías y hácia el espectador. Por último, como se deja entender bien, la mitad del cuadro está ocupada por esta escena interesante sembrada por la luz que penetra por la vegetacion, mientras que la otra mitad presenta todo el aspecto de un paisaje risueño animado con variedad de figuras, escitando todas las simpatias del que sabe sentir delante del espectáculo de la naturaleza.

Inútil es encarecer los contrastes de color y de luz que pueden admirarse en el cuadro de este número, al mismo tiempo, que debe tenerse entendido que todos estos elementos que da de sí una bien entendida combinacion, han sido secuadados por una ejecucion de las mas notables. Mucho hay que estudiar en un cuadro de la naturaleza del que nos ocupa, ya se le considere por lo que hace al interés que debe darse al retrato, ya al que de suyo tiene la pintura de género.

Ha sido grabado por Lavalé.

Tiene de ancho 1 metro 53 cent. y de alto 1 metro 14 cent.

el cielo. La
ion, baña la
de su caballo,
ultimo, como
por esta es-
vegetacion,
n paisaje ri-
s las simp-
turaleza.
pueden ad-
o, que debe
sí una bien
ejecucion de
de la natu-
hace al in-
a pintura de

14 cent.



Fr. Baccio pinx.

S^T FAMILLE, DITE LA VIERGE AU CHAT

SACRA FAMIGLIA, DETTA LA VERGINE DEL GATTO.

Tavola 148.

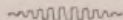
SACRA FAMILIA, LLAMADA DEL GATO.

Imp. P. Claretto pinx. Sc. G. B. Scuderi del.

SACRA FAMILIA

LLAMADA

LA VIRGEN DEL GATO.



Inútil es entretenerse en dar la razon del título con que comunmente es conocido este cuadro en el mundo pictórico. Esta razon la tenemos á la vista : un gato á quien se le hace la boca agua al ver el pájaro que aletea entre las manos del niño San Juan ha bastado para que á esta Sacra familia se la denominara , *La virgen del gato*. Sin embargo no sucede con este incidente lo que con otros que han dado nombre á los cuadros en que figuran, porque en el cuadro de este número el gato, ó por mejor decir, la escena que se verifica entre el niño San Juan y el gato, merece muy especialmente la atencion de todos los personajes que constituyen esta Sacra familia. Siendo motivo para imprimir en la expresion de todas las fisonomias el sello de la mas pura satisfaccion y del candor mas santo.

¿ Este inocente juego del niño San Juan tiene algun objeto mas elevado que el de motivar esta expresion ? No pretendemos buscar por interpretaciones forzadas, un sentido que quizá no quiso el autor dar á su composicion ; pero tampoco parece tan fuera del caso creer que hay en esta escena un emblema del alma acechada por el demonio y salvada en manos de la religion cristiana.

De todos modos la actividad del niño san Juan indica el deseo de poner al pajarito que está en su mano fuera del alcance del gato, mostrando suma satisfaccion al ver frustrados los deseos de este animal. No es menos visible, aunque mas noble, la satisfaccion del niño

SACRA FAMILIA LLAMADA LA VIRGEN DEL GATO.

Jesus ; así como , parece mas reflexiva la de San José. La virgen siempre misericordiosa, llama la atención de su hijo con tanto cariño como respeto , hácia la escena á que da lugar el juego del niño San Juan.

En este cuadro además de la propia y bella expresion , puede notarse bastante correccion y gracia en el dibujo ; y una composición bien dispuesta ; sin que pueda enumerarse aquella violencia en las actitudes en que Federico Barocci pecó no pocas veces.

Este cuadro decoró un tiempo el palacio de César en Perusa , llamando mucho la atención. En 1807 fué trasladado á Inglaterra figurando en la actualidad en el gabinete del Rdo. Guillermo Holwell Carr en Londres.

Ha sido grabado por A. Cardon.

Tiene de alto 1 metro 14 centímetros ; y de ancho 95 cent.

en
ño
ño

o-
ou
as

o-
u-
ell



Verburg pinx.

MILITAIRE FAISANT DES OFFRES A UNE JEUNE FEMME.

MILITARE CHE FA OFFERTE A UNA GIOVANE.

Lám. 149.

UN MILITAR HACIENDO OFERTAS A UNA JOVEN.

ESC

E
dien
cir l
éxito
holst
or
con
cuad
P
ven
el p
com
aten
en e
lucir
una
Si
ni la
del
to d
la re
á su
para
Es

OFERTAS Á UNA JÓVEN.

Es difícil, dice el crítico francés que redactó el artículo correspondiente al cuadro de este número en la edición francesa, no traslucir la naturaleza de la demanda hecha con toda la seguridad de buen éxito, por un militar de cierta edad pero de buen porte, teniendo un bolsillo en una mano, y ofreciendo con la otra algunas monedas de oro á una jóven, guapa, elegantemente vestida y que se halla sola con él en un cuarto dormitorio. En este caso mejor se titularia este cuadro *La seducción*.

Por mas que en el ademan y expresion de la fisonomia de esta jóven, se note cierta sorpresa que da márgen á creer que aqui no tiene el pudor nada por que afectarse; por mas que se quiera considerar como dudosa la idea que ha tenido el pintor en la representacion, atendida la expresion dulce y tranquila de los personajes que figuran en el cuadro en los cuales ningun sentimiento liviano se deja traslucir; es fuerza confesar, que la malicia tiene aqui campo abierto para una interpretacion por cierto nada edificante.

Si el arte es libre, no tiene derecho á ser libertino; y en este caso, ni la interpretacion le es lícito el arte dejar á merced de la malicia del espectador. Es sensible que los genios se extravien hasta el punto de quitar al arte uno de sus mas nobles objetos cual es servir á la religion y á la moral, ya no para ser su esclavo, sino para pñerse á su lado como uno de los medios que una y otra pueden emplear para llenar su cometido.

Eso no quita que en este cuadro haya expresion; que los ropages

OFERTAS Á UNA JÓVEN.

estén bien pintados ; que en la manera de pintarlos haya mucho esmero ; que las frutas que hay sobre de la mesa, así como los platos y vasos, estén imitados de un modo muy recomendable ; pero esto también prueba que ni la espresion , ni la imitacion, ni la manera de hacer , pueden ser condiciones bastantes por sí solas para constituir la belleza de una pintura. Cuando una idea no es mas que el extravío del genio, no pueden sincerarla las buenas condiciones de la forma, así como las malas condiciones de la forma no pueden revelar la bondad de una idea.

Hace mas de un siglo que este cuadro formaba parte de la coleccion del rey de Francia ; y por mucho tiempo figuró en la habitacion que el director de las obras reales tenia en Versalles , á cuyo cargo estaba entonces el cuidado de todos los cuadros. Desde allí fué trasladado al museo indicado en la cabecera de este artículo.

Ha sido grabado por Andouin.

Tiene de alto 75 centímetros ; y de ancho 62 cent.

n mucho es-
los platos y
ero esto tam-
anera de ha-
constituir la
ne el estravio
de la forma,
velar la bon-

e la coleccion
bitacion que
cargo estaba
trasladado al



Roberto pinx.

PAYSAGE. L'ARC-EN-CIEL.

PIRELLA GÖTTSCHE LOWE

PARIGI - MILANO - ROMA - NAPOLI - FIRENZE - VENEZIA - TORINO - BARI - CATANIA - PALERMO - MESSINA - CAGLIARI - CORTINA - BOLOGNA - GENOVA - MONZA - VARESE - COMO - BERGAMO - BRESCIA - PAVIA - LOMBARDIA - EMILIA - TOSCANA - UMBRIA - MARCHE - ABRUZZO - MOLISE - BASILICATA - CALABRIA - SICILIA - SARDEGNA - PIEMONTE - VALLE D'AOSTA - LIGURIA - EMILIA - TOSCANA - UMBRIA - MARCHE - ABRUZZO - MOLISE - BASILICATA - CALABRIA - SICILIA - SARDEGNA - PIEMONTE - VALLE D'AOSTA - LIGURIA

EL ARCO IRIS.

Acaba de disiparse la tempestad que iba á estallar encima de una comarca, cubierta de vegetacion, poblada de alquerias y cortijos, y alfombrada por abundantes pastos. Las nubes se rasgan con la fuerza del viento, reaparece el sol, y descomponiéndose su luz al través del agua que las nubes destilan se produce en arco de círculo esa banda de brillantes colores con que la mitología ha supuesto que Juno recompensó á la bella berésida Iris su mensagera y favorita, y que la poesia moderna se ha limitado á considerar como símbolo de buena nueva y de la paz que sucede á las turbulencias de la vida.

Esta idea está espresada en este paisaje por la alegría que manifiestan los seres vivientes que están representados en él. Un pastor canta, y se complacen otros en oírle: en dulces pláticas los amantes se hallan entretenidos, mientras pacen las ovejas con toda libertad, y las tareas de la labranza vuelven á emprenderse sin temor alguno, como lo representa el carro cargado de gavillas de trigo que recorre el camino del caserio que se vé al pie de la colina.

Es imposible que un espectáculo semejante no excite las simpatias de toda clase de gentes, porque es imposible no sentir los efectos de la idea de la calma que sucede á la tempestad, imágen de la paz que el alma goza despues de las tribulaciones.

Este paisaje se cita como uno de los mejores de Rubens. No es en efecto un detalle de la naturaleza lo que el pintor presenta en este cuadro, es una escena entera de uno de los mas interesantes fenómenos que ella puede ofrecer: el panorama de toda una comarca aparece á la vista, y todo este espectáculo esta animado por figuras

EL ARCO IRIS.

oportuna y propiamente representadas. El mérito de la composición es innegable, y es sensible no poder aquí presentar los bellos efectos del colorido, y del claroscuro que embellecen este cuadro. Súplalo una idea de la distribución de la luz.

El sol cae casi perpendicularmente sobre el grupo de figuras que se halla en el centro del cuadro, quedando rebajados los espacios laterales del mismo. Este efecto resalta tanto más, cuanto que dicho grupo iluminado está en contraste con la nube de la derecha.

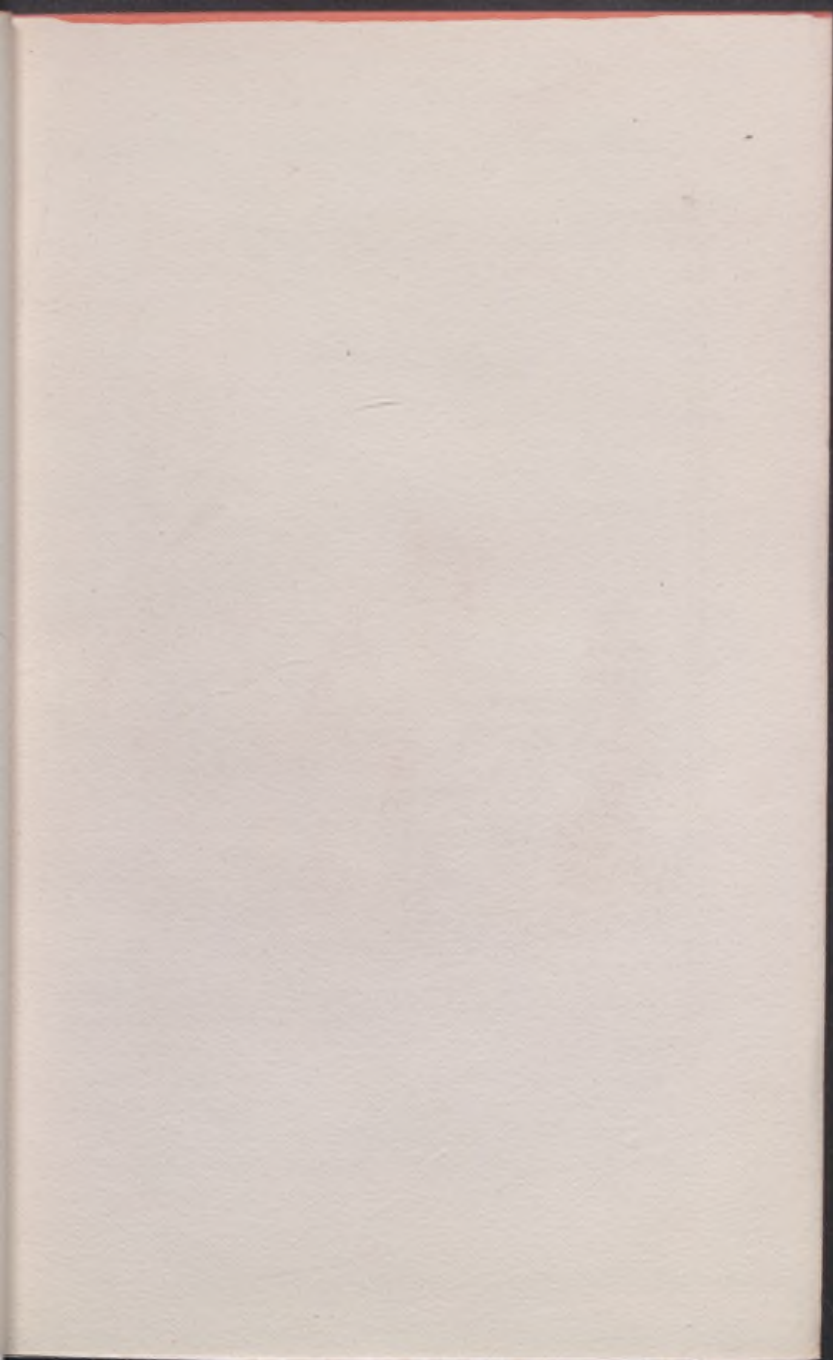
En general puede decirse que este cuadro está pintado con mucho vigor.

Créese que Rubens le pintó para la reina María de Médicis.

Asegúrase que existen dos copias de él hechas por Doyen.

Ha sido grabado por Schelte de Bolswert y por Garean.

Tiene de ancho un metro 75 centím.; y de alto 1 metro 25 cent.





Tomeo pin.

RÉMOULEUR

ARRIOTINO

L. de N.

EL AMOLADOR.

ESC.

de los

entre

de los

de los

de los

de los

La

ses de

incide

dos los

za reu

asunto

Un

ciones

no pa

en el

simpa

profes

por te

lo adq

tivos

rios d

emple

un tra

piado

presio

jero,

con te

ria de

La

gunos

EL AMOLADOR.

La escuela flamenca, ó por mejor decir, la escuela que en los países de la baja Alemania adquirió gran desarrollo, se interesa por el incidente mas insignificante de la vida comun, y estudiándole bajo todos los aspectos imaginables, acaricia las ideas que le sugiere y alcanza reunir todas las circunstancias que mejor pueden caracterizar el asunto.

Un vocecedor de los que recorren las calles y plazas de las poblaciones ejerciendo uno de esos modos de vivir que no dan para vivir, no parece un asunto que preste para hacer un cuadro. Sin embargo en el de este número hay todo el atractivo necesario para mover la simpatía del espectador hasta hacer interesante ese ser que ejerce su profesion cuando y como puede, y cuyo taller tiene el firmamento por techumbre y los adoquines de las calles por suelo. Y este interés lo adquiere este asunto, no por lo que es en sí, sino por los atractivos que el arte le proporciona, esto es, por la espresion, accesorios de que le rodea, y por los modos materiales de ejecucion que emplea. Porque esta figura que aquí se ve no puede ser el resultado de un trabajo de simple estudio hecho por un modelo que se haya copiado del natural, sino que no puede menos de ser el fruto de una impresion viva y espontánea producida por la vista de ese ente callejero, de una idea combinada por la actividad del genio, y realizada con toda la reflexion del talento. De otro modo *el amolador* no pasaria de ser como un estudio hecho en los bancos de una escuela.

La nobleza de la fisonomía de esta figura ha motivado el que algunos dieran al cuadro un sentido especial, suponiendo que es el

EL AMOLADOR.

retrato de algun militar que , disfrazado, quiso inspeccionar por sí mismo el terreno que debió ser objeto de ataque, pudiendo así formar despues su plan con mayor seguridad y conocimiento. Para convenernos de ello seria preciso conocer la historia del cuadro; por que no puede el semblante por sí solo ser una señal infalible de la cultura del entendimiento.

Este cuadro , como no podia menos de ser, atendida la clase de pintura á que pertenece , tiene un colorido de los mas dulces y armoniosos que darse pueden. La figura principal se destaca sobre fondo claro , estando todo dispuesto de modo para hacerla resaltar. Con efecto viste un gabán de paño rojo, y unas calzas verdosas ; cúbrese con un sombrero pardo y verde con cintillo de color de oro del cual sale una pluma blanca. Medite el lector la combinacion y contraste de colores que aquí puede haber, y no podrá menos de vencerse del efecto que el original puede producir.

Ha sido grabado por J. Ph. Le Bas , por Guttemberg y por Langlois.

Tiene de alto 42 centímetros ; y de ancho 28.

ccionar por si
endo así formar

Para conven-
uadro; por que
ible de la cul-

ida la clase de
s dulces y ar-
destaca sobre
acerla resaltar.
lzas verdosas;
e color de oro
oinación y con-
uenos de con-

g y por Lan-



Raphaël peint

MARIAGE DE LA VIERGE.

EPUSALIZIO DELLA VERGINE.

Lám. 141.

DESPOSORIO DE LA VIRGEN.

ESC.

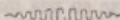
Com
númer
nomb
de las
Cua
teme,
el aut
bases
á su v
que es

Los
refiere
había
das un
en la p
blecifi
huérfa
dose t
jóven
juntó
contra
elegir

DESPOSORIO DE LA VIRGEN

6

L' SPONSALIZIO.



Con este último nombre es conocido en Italia el cuadro de este número; y es fuerza conservarle sin traducirle porque al cabo es un nombre que se ha hecho propio de la lengua que se usa en el mundo de las artes.

Cuando se trata de un cuadro del príncipe de la pintura, la crítica teme, no por lo delicado de la tarea sino por el prestigio de que goza el autor. Cuando la reputacion de un hombre está sentadada sobre bases sólidas, el juez mismo debe ponerse muy sobre sí para no verse á su vez influido por el prestigio de esta misma reputacion, ¡Ojalá que este cuadro fuese anónimo!

Los hechos mas autorizados de la vida de la Sma. Virgen que se refieren al asunto del cuadro de este número nos dan á conocer: Qué habia al rededor del templo de Jerusalem varias habitaciones destinadas unas para niños y otras para niñas: que á esos seres se les educaba en la piedad, consagrándolos al servicio del templo: que en aquel establecimiento fué presentada Maria por sus padres Joaquin y Ana: que huérfana Maria de sus padres, llegó á la edad de 15 años habiéndose tratado de casarla, y el pontífice conociendo la santidad de la jóven acudió á la oracion para inspirarse: que por revelacion divina juntó el pontífice á todos los varones de la casa de David capaces de contraer matrimonio y que á la sazón se ballaban en Jerusalem, para elegir de entre ellos á aquel cuya vara floreciese: que fué la de José

DESPOSORIOS DE LA VIRGEN Ó L' SPONSALIZIO.

la única que produjo bellas flores , quedando por ello digno de ser esposo de Maria.

En el cuadro de este número no hay que buscar propiedad histórica ni en los trajes ni en la arquitectura , ni en las costumbres. Los jóvenes de la casa de David , con las varas enteras unos , rompiéndolas otros despechados por su mala suerte , es la única circunstancia que pudiera entrar en la caracterización del asunto. La composición, la espresion de los rostros y gracia de las actitudes es lo que aquí debe estudiarse. En el dibujo hay un carácter que deja ver la escuela á que Rafael sucedió ; carácter cuya belleza no puede menos de ser encarecida. Este dibujo debe conocerse ; pero quizá sea peligroso el imitarle , por que puede caerse en una manera.

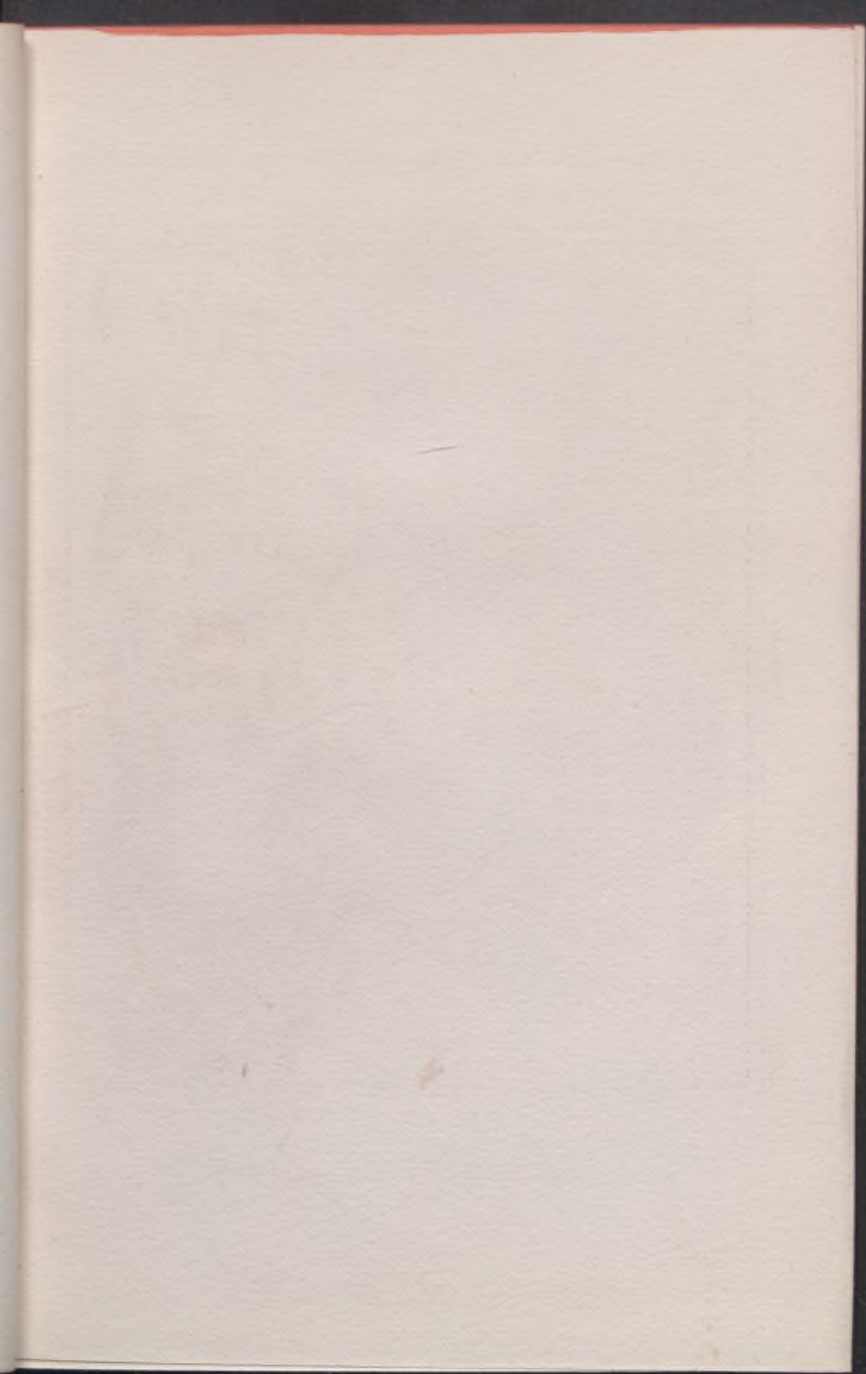
Créese que Rafael pintó este cuadro á los 20 años de su edad ; nada tiene de extraño que el estilo de componer se acercase al de su maestro.

Fué pintado sobre tabla con destino á la capilla Albarizzini-en Castello.

El nombre de Rafael y la fecha MDIII que se ven en medio del templo , no fueron puestos por el autor , como algunos suponen.

Varios grabadores han grabado este cuadro , entre ellos José Longhi en 1820.

Tiene de alto 1 metro 73 centim. ; y de ancho 1 metro 16 cent.





LAS BODAS DE CANÁA.

Segun refiere el Evangelio de San Juan en el cap. II, se celebraron unas bodas en Canaá de Galilea, y fué allí la madre de Jesus, habiendo sido tambien convidado á ellas el Señor y sus discipulos. Llegando á faltarles vino, dijo la madre al hijo: no tienen vino: respondió: muger, ¿que nos va ni á tí ni á mí? Aun no ha llegado mi hora. No obstante esto, dijo la madre á los que servian: haced cuanto os dijere. Habia allí seis hidrias (vasijas) de piedra para las purificaciones, en las que cabian como tres cados (arrobas), y dijo Jesus: llenead las hidrias de agua; y les mandó que las llevasen al mayordomo. Luego que este gustó el agua convertida en vino, porque no sabia como habia sucedido esto, llamó al esposo, y le dijo: cualquiera sirve primero el buen vino, y despues de haber bebido bien, se sirve el que no es tan bueno, pero tu lo has hecho al contrario. Este fué el primer milagro que hizo Jesus en Galilea; manifestó su gloria y creyeron en él sus discipulos. »

No anduvo el pintor Santiago Robusti, ó sea el Tintoreto, demasiado eserupuloso en la caracterizacion de esta escena, pues ni los trajes, ni los muebles, ni las costumbres de la mesa, ni la arquitectura dan la menor idea de la época ni de la localidad en que aquella se verificó.

Si de la propiedad arqueológica pasamos á la composicion, nos hallaremos perplejos acerca de cuales son los personajes principales, no pudiéndose distinguir apenas los esposos, hallándose Jesus y Maria relegados en un término perspectivo muy lejano, y no pudiéndose ver aquí ninguna de las circunstancias que el evangelio de San Juan

LAS BODAS DE CANÁA.

relata, y que tanto podieran caracterizar el asunto. Falta pues aquí la condicion de inteligibilidad y la de situacion conveniente; y aunque respecto de la disposicion nada hubiese que censurar, quedaria su bondad falseada por la ausencia de las otras dos condiciones.

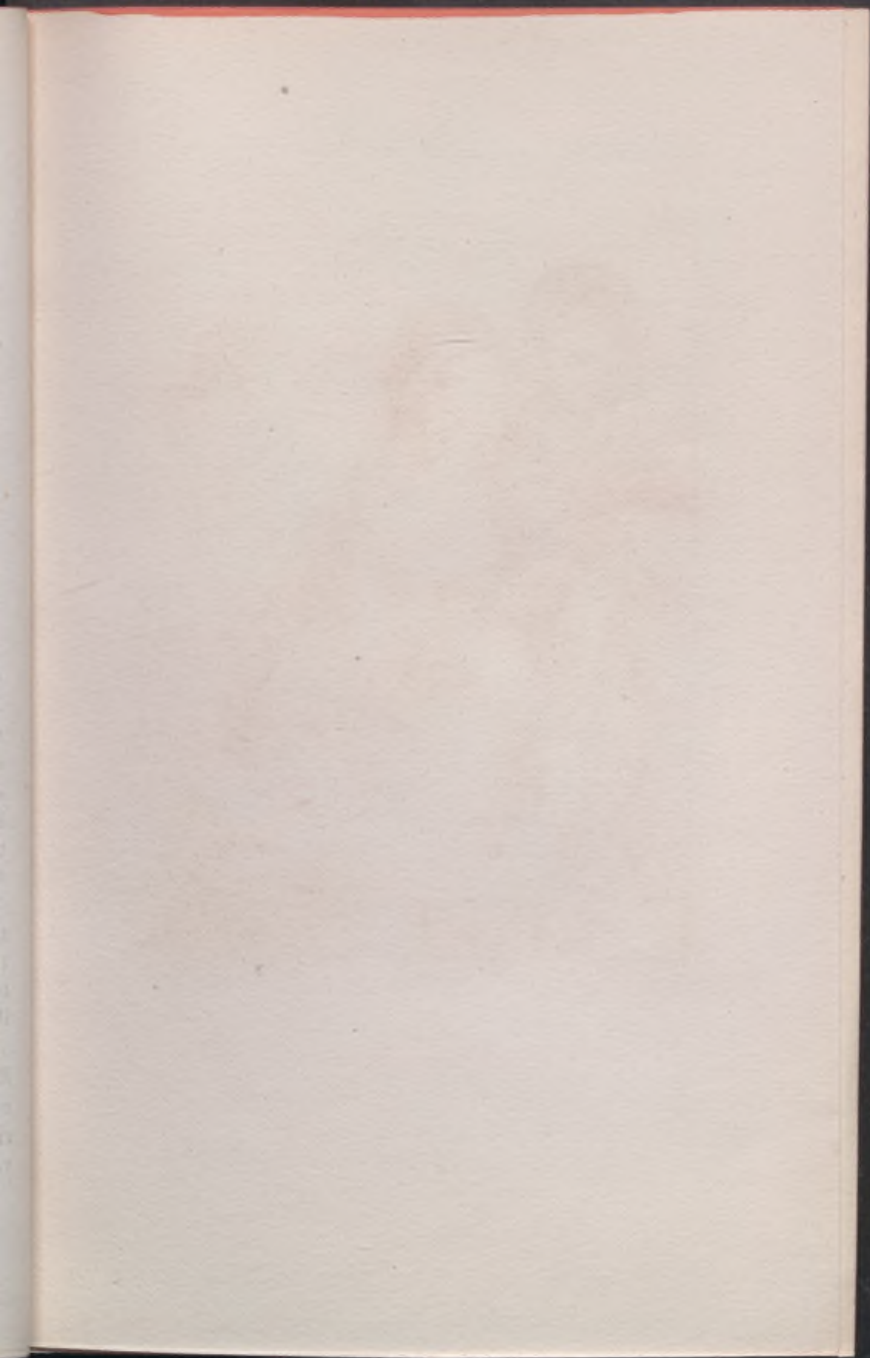
Dicen los criticos que han examinado el cuadro original, que hay monotonia en las partes rebajadas ó sombrías, y que en los ropajes anduvo el pintor muy remiso; pero en cambio encarecen el buen carácter de las cabezas, recomendando sus bellas cualidades, si bien no hacen estensibles los encomios á todas ellas sino á la mayor parte.

¿ Pero estas bellezas de forma bastan para recomendar una obra pictórica? Guárdese el artista de nuestros tiempos de cifrar su gloria en una sola de las condiciones á que la obra de arte ha de responder, porque su reputacion no se elevará á grande altura.

Este cuadro existe en la sacristia de Santa Maria de la Salud en Venecia, en frente de las ventanas.

Ha sido grabado por Juan Volpato en 1772.

Tiene de ancho 6 metros?; y de alto 5 metros?





Raphaël pinx.

295 An.

S^{TE} FAMILLE.

SACRA FAMIGLIA.

L'An. 154

SACRA FAMILIA.

SACRA FAMILIA.



Quitese de este cuadro el ademan de adoracion de la anciana representada á la izquierda , y del niño que está delante de ella , y se tendrá una escena familiar mas ó menos significativa , mas ó menos representativa de una felicidad doméstica envidiable ; pero difícilmente podrá hallarse el carácter de la *Sacra familia* tal como debe entenderse. Trajes flamencos del siglo XVII ; una cuna de mimbres con adornos barrocos cuales pudieron entonces usarse , una riqueza en la ropa de cama cual nunca usó la familia del Salvador del mundo en sus primeros años , para los cuales prefirió el mayor estado de pobreza como símbolo de la humildad , hasta el punto de nacer en un establo : nada de esto puede caracterizar á la *Sacra familia*.

Hase dicho , que el haberse encontrado en otros cuadros de Rubens cabezas absolutamente semejantes á las que vemos en el que nos ocupa , induce á creer , que son retratos de personas allegadas al pintor por relaciones de parentesco ó de amistad , habiendo pretendido con esta representacion ya halagar el amor propio de ellos , ya hacer un estudio especial ; habiendo dado á la composicion el aspecto de *Sacra familia* mas por puro capricho que por una idea preventivamente concebida. Como quiera que sea , esto proporciona un dato para robustecer el principio de que nó es la idea la que debe aplicarse á una forma dada , sino la forma la que debe convenir á la idea : y entre otros términos : que la forma debe ser para la idea , no la idea para una forma. Lo demas será trabajar al acaso , y emplear la actividad imaginativa con sujecion á las condiciones de la materia.

Prescindiendo de esto la disposicion está perfectamente concebida,

SERIE III.

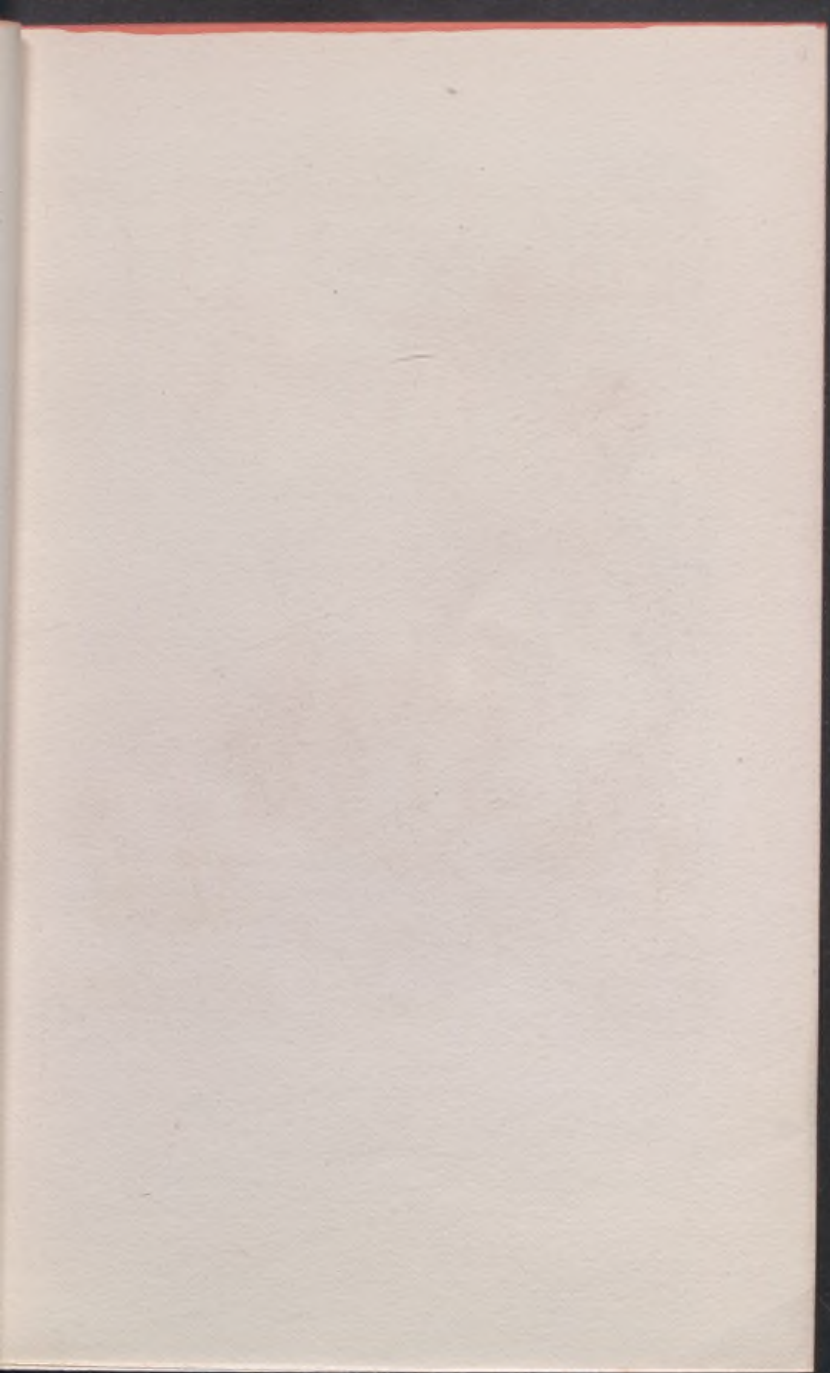
SACRA FAMILIA.

la espresion es candorosa y dulce , en las actitudes hay suma gracia y delicadeza , en el colorido una frescura y entonacion poco comunes , y en el modo de hacer, una valentia que solo puede alcanzarse á fuerza de ver , sentir y practicar.

* Seria tan impropio dar á esta Sacra familia el apellido : *de la Cuna* ?

Este cuadro ha sido grabado por V. Langlois.

Tiene de alto 1 metro 28 centímetros ; y de ancho 86 centímetros.





Dettaglio pino.

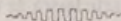
LE MAITRE D'ÉCOLE.

IL MAESTRO DI SCUOLA.

Tab. 133

EL MAESTRO DE ESCUELA

EL MAESTRO DE ESCUELA.



Los cuadros de costumbres parece que han de tener el inconveniente de carecer de interés para el que no conoce la costumbre; ó de perderle desde el momento en que esta desaparece. Pero la misma necesidad de adelantar exige el conocimiento de todos los datos que puedan proporcionarse para corregir abusos ó adoptar mejoras, y de aquí el que en distintas épocas se tengan de buscar datos y elementos para obtener el resultado apetecible. Bajo este punto de vista un cuadro de costumbres debe considerarse como un documento de grande importancia.

La férula ha desaparecido de las manos de los dómínes: ni siquiera hay en el día dómínes, sino profesores de instruccion primaria: la civilizacion ha borrado del diccionario de adagios el tan sabido: *la letra con sangre entra*; ha dado al dómíne el prestigio de un título adquirido por medio de un exámen; y ha regularizado hasta el material de las escuelas. Apesar de todo, ese dómíne y esa férula y esa localidad desprovista de toda circunstancia que pueda dar idea de la subordinacion del alumno tal como nos lo presenta el pintor en el cuadro de este número, nos halaga; y simpatizamos con su representacion. Es que aparece en ella toda la libertad de la vida, toda la espontaneidad de la voluntad de los seres que en la escena figuran, quedando á merced de su propia suerte los que no siguen mas que los impulsos de sus indicaciones naturales, como son aquí los niños; y á la de su propia conciencia el que como el dómíne obra como gefe con poder absoluto, como el antiguo señor en sus dominios.

No es posible negar que el arte, la poesia, se resiste á los regla-

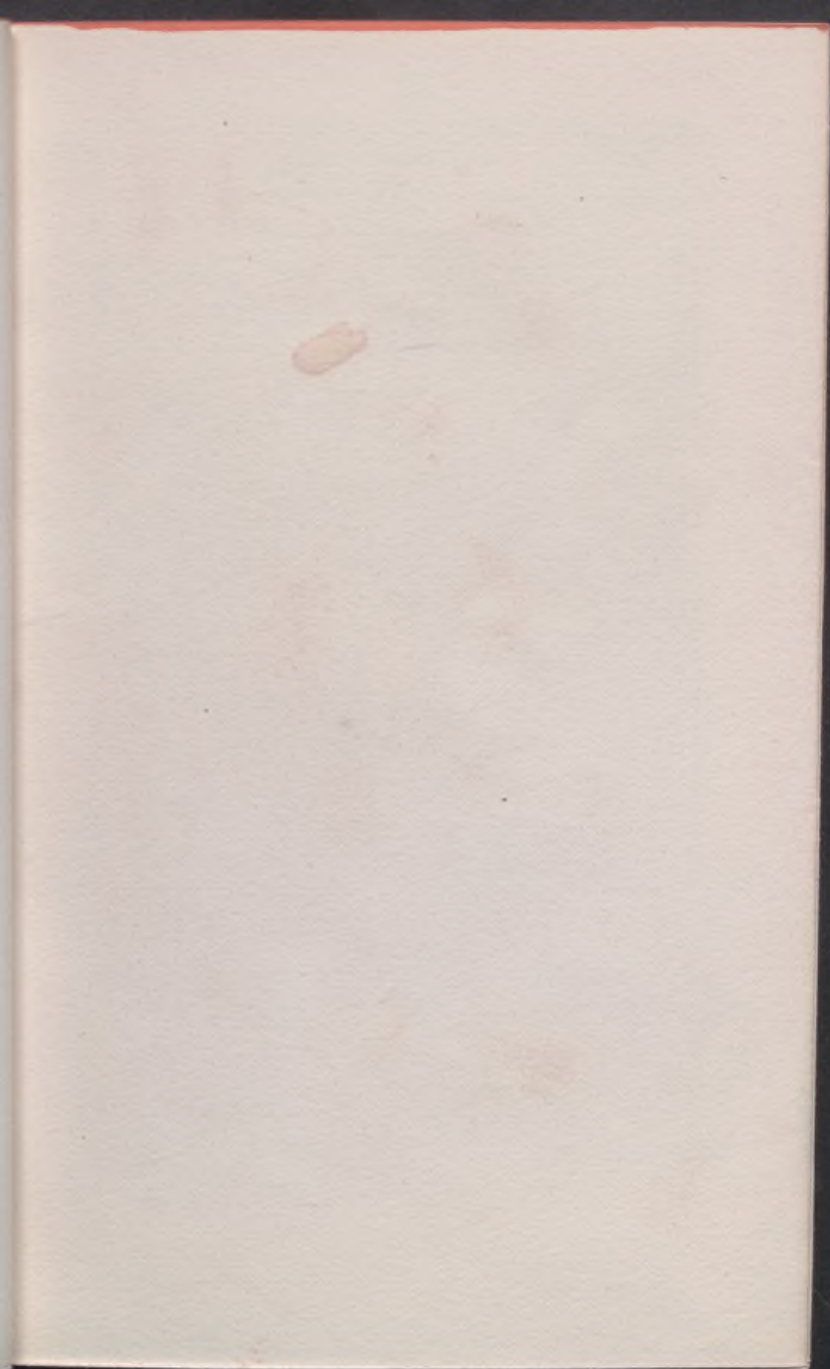
mentos, á los mecanismos, á todo lo que deja traslucir la mano ó el discurso del hombre; por esto en la obra de arte no debe aparecer nunca la personalidad de su autor, por esto no es artística una fila de soldados perfectamente iguales y todos con igual actitud, por esto es mas artístico un chambergo que un sombrero de copa alta, mas una túnica que un frac, mas una escuela como la de Van Ostade que la perspectiva de una escuela lancasteriana modelo.

Esto no es decir que el arte sea desarreglado, inmoral, libertino ú opuesto al órden social. El arte busca la vida de los seres para presentarla con todos los rasgos que mejor pueden caracterizarla; la cuestion está en saber hallarla sin menoscabó de ninguno de los elementos religiosos, sociales y políticos.

Hay en este cuadro buena entonacion de color y buen claroscuro, constituyendo un colorido bastante armonioso. Hay buena disposicion y no poca naturalidad. Las demas circunstancias no son recomendables.

Este cuadro está pintado en cobre. Ejecutólo Van Ostade en 1662. Grabólo Robinet.

Tiene de alto 42 centim.; y de ancho 34.





Le Drame finit.

Envois 15.

DIANE SURPRISE PAR ACTÉON.

DIANE. COMPIÈRE DE ATTORNE.

DIANE. COMPIÈRE DE ACTEUR.

Les 15.

DIANA EN EL BAÑO.

Este cuadro es el colateral del que lleva el número 139 de este museo : por consiguiente está pintado en la bóveda del gabinete de que se ha hablado en el artículo correspondiente , y á que nos referimos. Del mismo modo que dicho cuadro , está pintado el de este número en claroscuro.

El asunto tuvo lo mismo que el del otro cuadro compañero suyo toda la conveniencia de localidad que el nuevo destino que tiene el edificio le ha quitado sobradamente , toda vez que este sirve en el día de almacen de utensilios de la Administracion militar. Con efecto en una sala de baño fué muy oportuno representar el de Diana , que costó al curioso Acteon un atroz castigo.

Acostumbraba bañarse la diosa de la caza en las aguas que corrian por el valle de Gargafia en Beocia. Acteon gallardo jóven , aficionado á semejante ejercicio hasta el extremo de haberse amortiguado en él la misma pasion que mayor viveza tiene en el corazon de los jóvenes , persiguiendo cierto día un javalí que se refugió en aquel valle , vió sin intencion á Diana y á sus ninfas en el baño. Cara le costó al admirado cazador su inadvertencia , y dura estuvo con él la Diosa , porque esta le arrojó agua en la cara y quedó convertido en ciervo, bajo cuya forma fué perseguido y despedazado por los mismos perros que tan fieles le habian sido. Los celos de profesion quizá contribuyeron á hacer mas atroz la venganza.

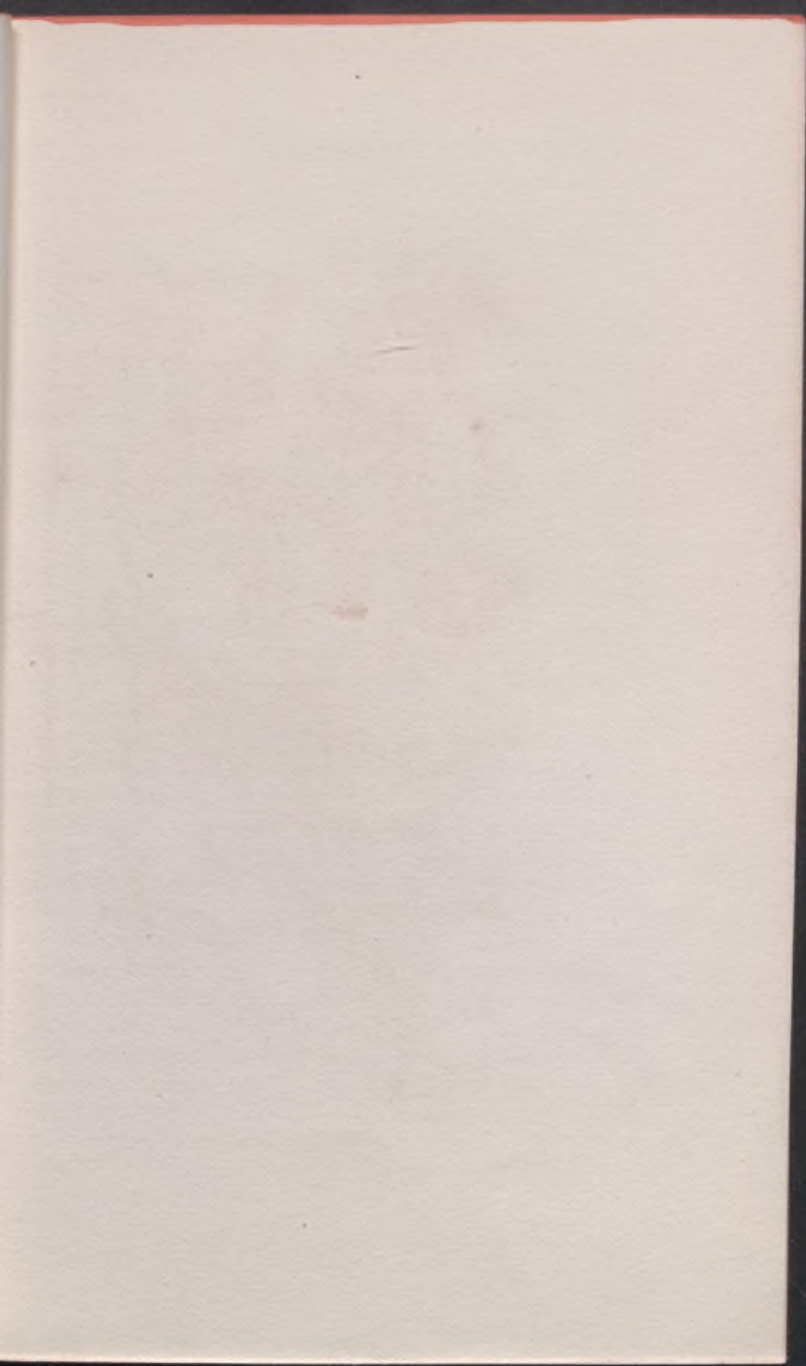
La sencillez de la composicion , la espresion de las fisonomías y actitudes da á este cuadro bastante atractivo. La disposicion deja entrever, como si dijéramos , una intencion entre el bajo relieve y la

DIANA EN EL BAÑO.

pintura, sin que pueda decirse que sea enteramente propia del carácter de aquel género de escultura, ni que tenga todo el aspecto de una pintura. Como bajo relieve, el número de planos prespectivos es demasiado multiplicado: como pintura, la sencillez de los grupos, y la disgregacion de ellos entre sí dispierta la idea de un bajo relieve sin que la imaginacion pueda decidirse á considerar este cuadro de otro modo que como pintura. El modo de ejecucion bien pudo influir en este carácter en cierto modo indeterminado, porque al cabo una pintura en simple claroscuro no es pintura sin que por esto pueda llegar á ser escultura.

Esta composicion ha sido grabada por Duflos.

Tiene de ancho 1 metro 17 centímetros; y de alto 67 centímetros.



(157)



R.

224

ENLÈVEMENT D'HELENE

GRAVÉ D'APRES

PAR M. J. G. DE LAUNAY

Thouville del.

~~~~~

**RAPTO DE HELENA.**

París hijo de Priamo , rey de Troya , fué alejado del hogar paterno porque al nacer presagiaron los adivinos que causaría la ruina de su patria. Durante este destierro se ocupó en la pastoria. Su hermosura fué notable entre los pastores del monte Ida que le acogieron , y á esta circunstancia , así como á su sagacidad y talento debió el ser nombrado por Júpiter para adjudicar la manzana de oro que la Discordia arrojó sobre la mesa del convite con que los dioses celebraron las bodas de Thetis con Peleo , destinándola *á la mas bella*. Sabido es el altercado que se movió entre las tres diosas Juno , Minerva y Venus por creerse cada una de ellas con derecho á la posesion de tan raro donativo ; y sabido es que las tres pretendientes no dejaron de apelar al soborno para vencer la integridad del jóven y gallardo juez. Parece que ni el poder que le ofreció Juno , ni la virtud y saber que le ofreció Minerva fueron móviles tan eficaces para el corazon de París como la posesion de la mujer mas bella , que le ofreció Venus. Cuando reconocido París por sus padres pasó á Grecia á reclamar la herencia de su tía Hesione , y quizá para vengar el rapto que de ella habia hecho Hércules para su amigo Telamon , quedó satisfecha la promesa que Venus le habia hecho ; y Helena esposa de Menelao rey de Esparta correspondió á su solicitud y consintió en seguirle , pero no sin que antes le asaltasen á ella grandes remordimientos que la hiciesen vacilar en su resolucion , y á él no menos fundados presentimientos de que se cumpliesen los presagios que en su nacimiento hicieron los adivinos.

Hé aquí los sentimientos que están espresados en este bajo relieve.

SÉRIE III.

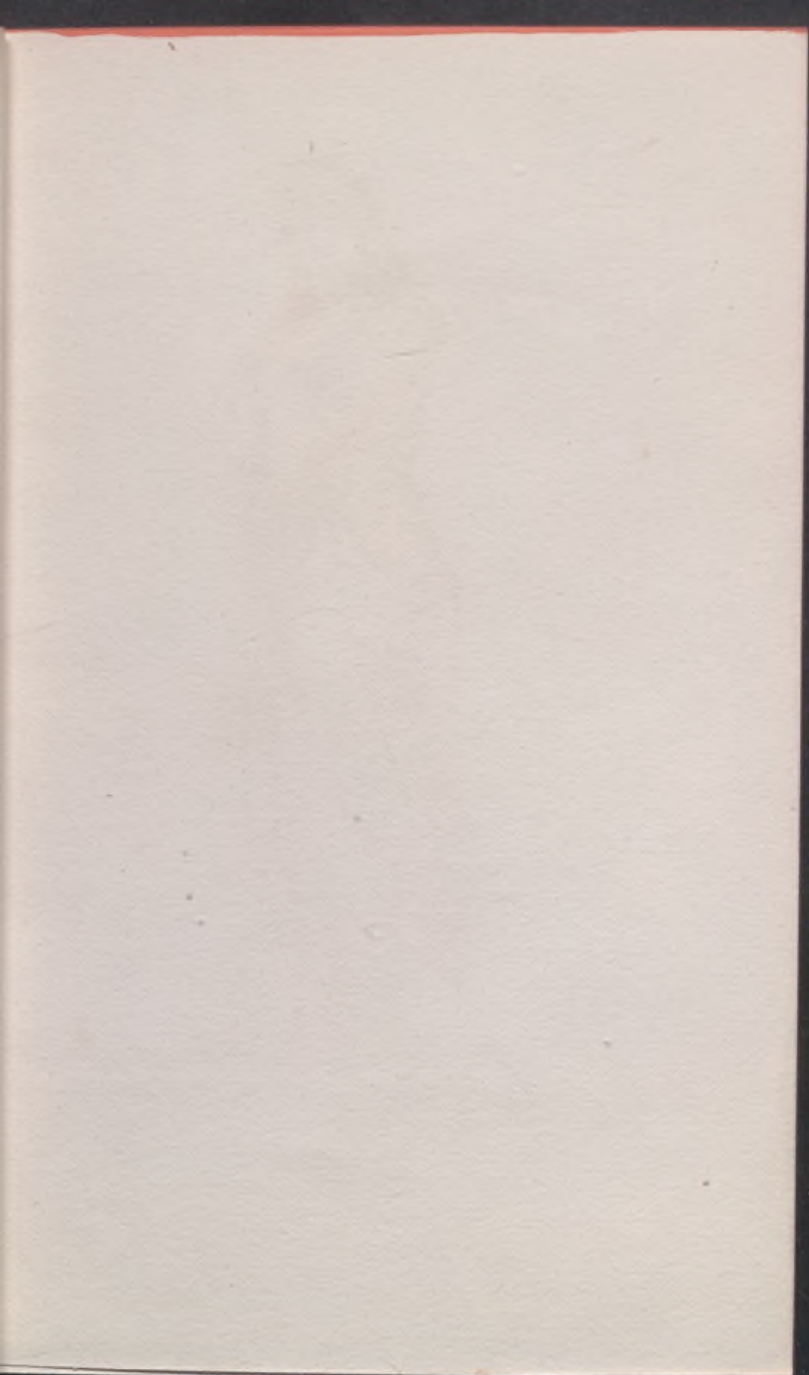
## RAPTO DE HELENA.

Mientras Helena duda y Paris insiste, aunque no sin un recelo interior, de los males que prevé, simbolizados por la Discordia que aparece á su lado, los servidores de este conducen á aquella, y el naviero Fereclo espera impaciente para alejarse de aquella playa.

Tratado este asunto en bajo relieve pierde mucha parte de su interés, ya que bajo esta forma es imposible dar á la escena aquella expresion que necesita, y que desde el momento en que quiere dársele, la necesidad de multiplicar los planos perspectivos, ó la simplicidad de la composicion aparecen en perjuicio del propio efecto. Esto no quita que en este bajo relieve haya que admirar una ejecucion esmerada y un dibujo bastante correcto.

Está ejecutado en mármol.

Fué grabado por Nee y por Masquelier.







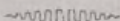
UNE VESTALE

UNA VESTALE.

L'An. 1787.

UNA VESTAL.

VESTAL.



El altar en el cual arde una llama , colocado junto á la estátua de este número , y el traje que esta viste , han hecho considerar que esta escultura representa una vestal.

Los romanos admitieron desde muy temprano á la diosa Vesta en su teogonia , atribuyéndose á Numa Pompilio la institucion de este culto y la importancia y prestigio que se dió á los que se dedicaron á él. Consistió este culto en mantener sobre un altar un fuego perenne ; tarea que se encargó á unas jóvenes escogidas que se consagraron á la divinidad , y á las cuales se concedieron infinitas prerogativas y distinciones , así como se las castigó muy severamente enterrándolas vivas en un sitio llamado *Campus sceleratus* junto á la puerta Collina de Roma , si faltando á su deber , dejaban extinguir el fuego sagrado.

El traje de ceremonia de estas jóvenes se compuso de la stola , vestido talar con cuerpo que era de lino (*carbasus*) y se llevaba sobre la túnica. Llevaron en la cabeza una pieza rectangular de una tela blanca bordada al rededor , llamada *suffibulum* , porque puesta á manera de toca , se aseguraba con un broche por debajo de la barba ó sobre el pecho. El cabello le llevaban atusado sobre el cráneo ; asegurándole con un rollete de lana blanca (*infula*) atado con una cinta (*vitta*). El calzado tuvo el solado alto.

Conviene todas estas noticias con la estátua de este número ; y no cabe poner en duda que representa una vestal , sin atacar estos datos que pueden caracterizarla , por mas que quieran buscarse algunas diferencias en el traje , que á nuestro modo de ver , son de

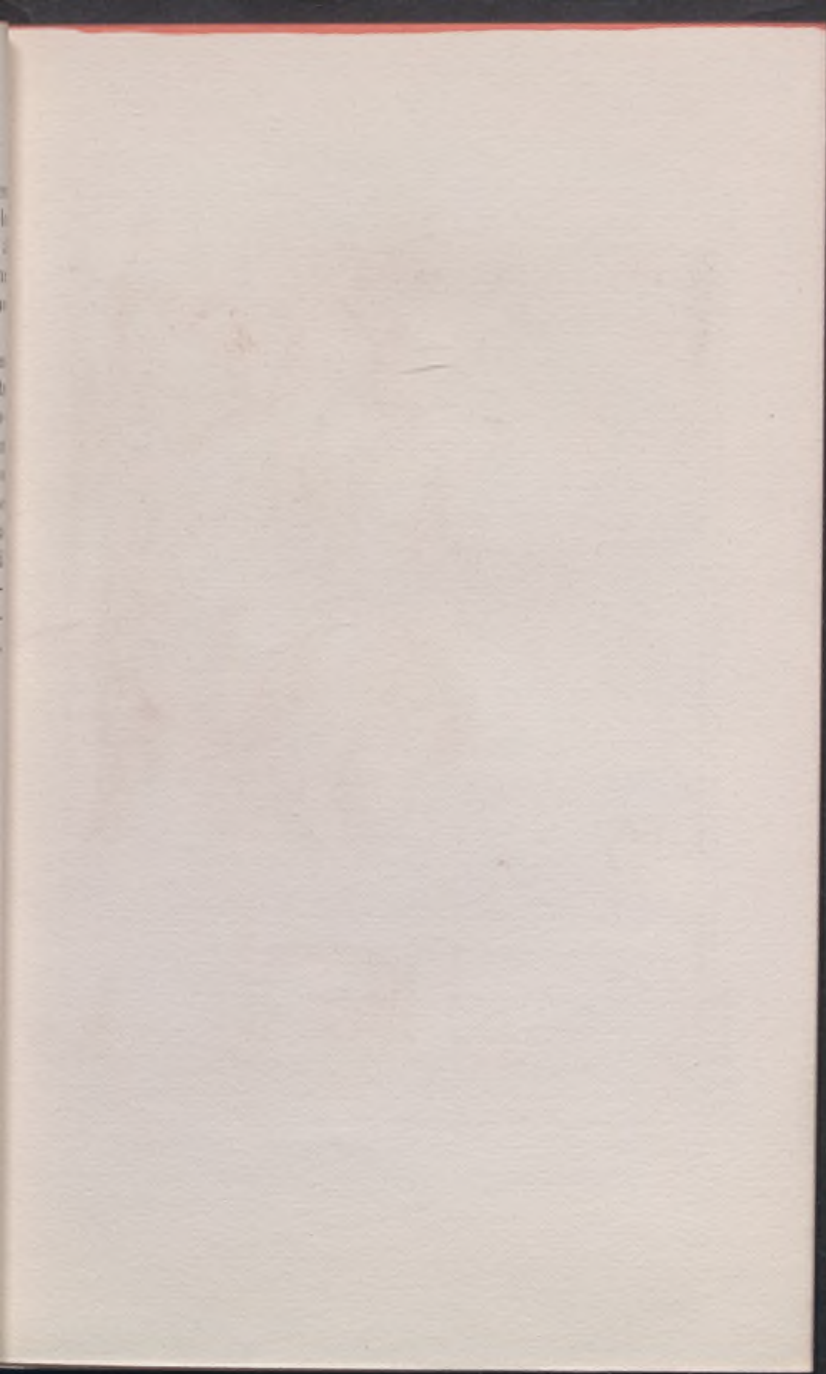
## VESTAL.

poco momento. Hasta ha habido arqueólogos que han querido ver en la estatua que nos ocupa á la misma diosa Vesta ; si bien para ello le faltaria el cetro en la mano ; distintivo que dieron los antiguos á la divinidad. A mas de que , si la intencion hubiese sido representar á Vesta no la hubieran representado en accion como aqui se vé , sino en simple carácter.

La estatua de este número debe considerarse como uno de los mas bellos ejemplos del trajeado y ropajes que nos han quedado del arte antiguo. Lo holgado del vestido y la multitud de pliegues que se producen , no solo acusan perfectamente la actitud , sino que parecen como favoreciendo el movimiento y la vida , formando un conjunto lleno de gracia y de elegancia. Hé aqui una prueba de que el arte antiguo no desdeñó el ropaje por el desnudo , ni se ciñó á este para la representacion de la bella forma animada , sino que se estendió á todos los modos en que esta pudo presentarse , segun las circunstancias. De otro modo hubiera sacrificado la propiedad y la caracterizacion , al capricho ; y ó bien no hubiera representado jamás una vestal ó no la hubiera representado del modo conveniente.

La estatua de este número ha sido grabada por Diwal.

---





L. Bulla pinx.

LES CINQ SENS

5 CINQUE SENSI

## LOS CINCO SENTIDOS.

Quando se habla de los cinco sentidos acostumbra uno á entender que se hace referencia á los órganos que el hombre emplea para ver, para oír, para oler, gustar ó tocar. Estas distintas sensaciones las reunió Jacobo Stella en el cuadro de este número combinándolas de manera que la diversidad de ideas estuviese subordinada á una sola accion, ó por mejor decir que la accion en la diversidad de sus elementos no respondiese mas que á una sola idea.

El asunto de este cuadro puede explicarse de este modo : Un padre tutor ó gefe de familia sorprende en el terrero de un jardín á sus hijas ó pupilas en dulces pláticas con sus amantes. El espectáculo de la naturaleza, el susurrar del viento entre las hojas, el murmullo de las aguas que manan de la fuente, el aroma de las flores, el sabor de las bebidas, los armoniosos sonidos de un laud, son elementos bastantes para presentar plásticamente el pensamiento del pintor.

Sin embargo este cuadro con ser hijo de un pensamiento feliz carece de aquella delicadeza de forma que pudiera haberle distinguido. Y este defecto que puede achacársele, es debido á un incidente y á un accesorio. El tacto es el mas material de los sentidos, por lo mismo no debiera haber multiplicado el pintor los modos de presentarle y la música hubiera sido suficiente al efecto. La fuente no hubiera dejado de ser fuente ni hubiera dejado de contribuir á la caracterizacion del segundo de los sentidos, el oído, con haber carecido de la estátua que la..... no podemos decir que la decora, y no queremos buscar término para espresar el papel que aquí hace la tal estátua. El arte puede ser libre, como creemos haber dicho en otra ocasion,

SÉRIE III.

## LOS CINCO SENTIDOS.

pero nunca exceder los límites de la moral ni de las buenas costumbres. En el asunto de este cuadro debió el pintor ir con mucho tacto para no dar ocasion á interpretaciones siniestras.

Por lo demas no puede negarse que el sentido de la vista está bien caracterizado, bastando para ello el simple rostro del anciano que asoma por la galeria, el cual tiene expresion hasta el punto de dar carácter al asunto. El olfato y el gusto tienen tambien aquí su caracterizacion; el arrobamiento en que parece se halla el paje no deja de ser indicativo del oido. La jóvea que se entrega á hacer vibrar las cuerdas del laud, presentaria menos materialmente la idea del tacto, sentido que produce el arte del sonido, con estar enteramente ocupada en ello, por mas que el amor sea la pasion que necesariamente debe aquí expresarse: el que canta ó tañe un instrumento no deja de poder expresar esta pasion de un modo muy característico.

Este cuadro tiene un buen color en sentir de los inteligentes que le han visto.

Perteneció á Mr. Haquin: y le compró Mr. Papiu no hace muchos años.

Le litografió Mr. Feraut.

Tiene de ancho 56 centímetros; y de alto 40.

as buenas costum  
ir con mucho tie

de la vista está he  
o del anciano qu  
ta el punto de d  
bien aquí su cara  
a el paje no deja  
á hacer vibrar l  
e la idea del tact  
teramente ocupa  
cesariamente del  
to no deja de pe  
ístico.

s inteligentes qu

n no hace much





Raphael pin.

LES CINQ SAINTS.

I CINQUE SANTI.

Line 160.

LOS CINCO SANTOS.

## LOS CINCO SANTOS.

La razon del título que lleva este cuadro está en el cuadro mismo. Jesucristo en el centro, la Virgen á su derecha, san Juan á su izquierda; debajo de aquella Señora está san Pablo, debajo de este evangelista está santa Catalina; Los tres primeros están representados sobre nubes entre las cuales revolotean muchos ángeles; los dos últimos pisan la tierra: aquellos vieron á Jesucristo cara á cara, y vivieron con él la vida mortal; estos abrazaron la doctrina del Salvador para vivir entre los hombres, y dieron su sangre por su propagacion.

Todo el argumento de este cuadro puede encerrarse en lo que se acaba de decir; y para hablar con mas propiedad, este cuadro no tiene mas argumento que cualquiera otro cuadro votivo ó de devocion, esto es, la piedad del devoto que exige la reunion de Santos determinados, en un solo lienzo. El pintor entonces no puede hacer mas que doblérgase á este pié forzado y ceñirse á la tarea de la disposicion, y de la caracterizacion.

Estas dos condiciones las ha llevado Rafael en este cuadro tan perfectamente, que es imposible no reconocer al primer golpe de vista á los cinco personajes. Pero Rafael todavia hizo mas: dió al tema anacrónico á que debió ceñirse, un carácter especial, como hijo de una idea determinada. No fué pues arbitraria la disposicion de las figuras, no pudo ser casual la representacion de Jesucristo, de la Virgen y de san Juan en la mansion celeste, y la de san Pablo y santa Catalina en la tierra: hubo aquí una idea que dió al cuadro cierto interés, de dimensiones mas ó menos estensas, pero que prue-

LOS CINCO SANTOS.

ban que aun en la mas árida de las tareas que en el arte pueden ofrecerse halla el genio medios para salir airoso y dar al arte lo que es del arte , y á la piedad lo que la piedad necesita.

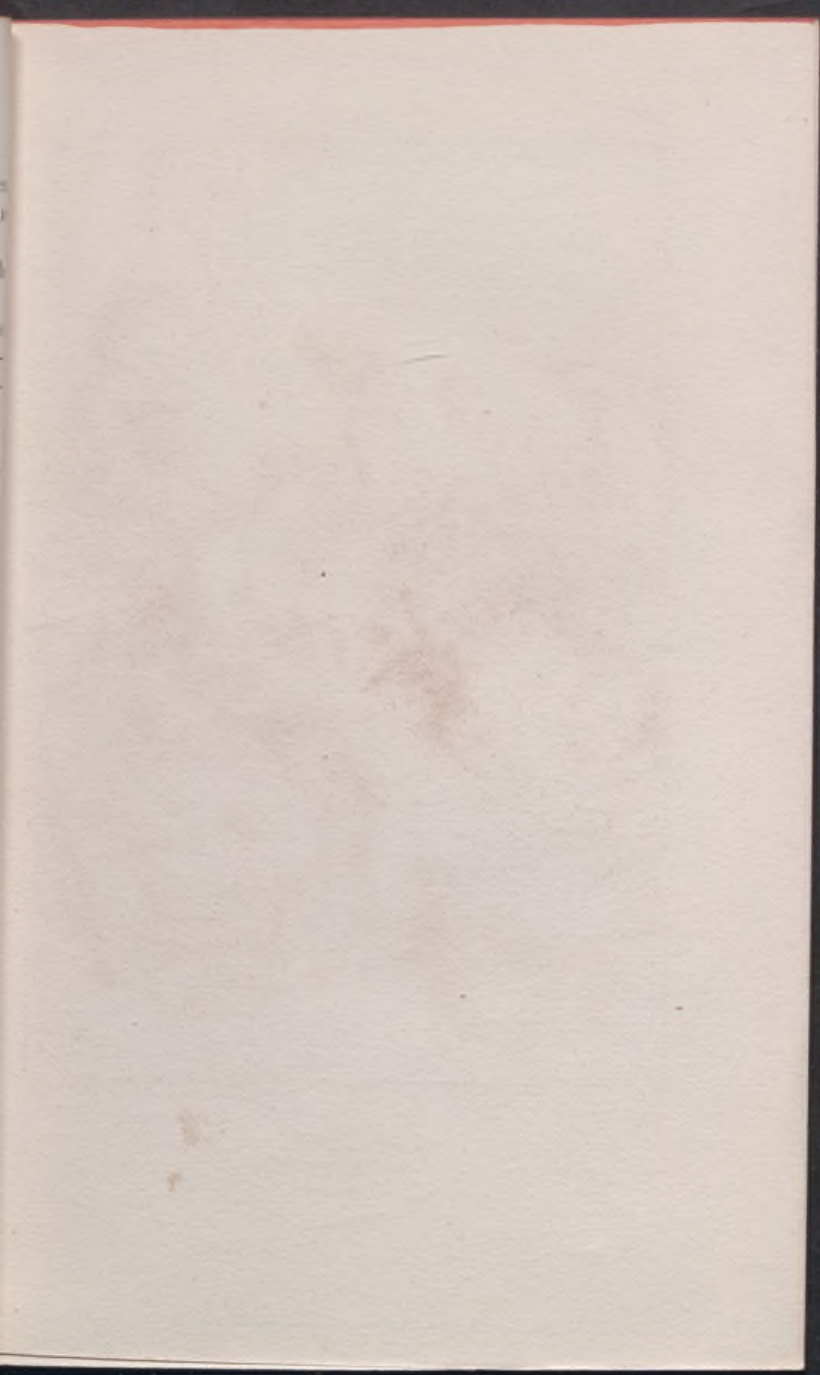
Créese , y con fundamento , que delante de este cuadro fué donde soltó el Correggio la espresion ; *anch' io son pittore*.

Este cuadro figuró largo espacio de tiempo en el altar mayor de la iglesia de religiosas de san Pablo en Parma. En 1798 fué trasladado al museo de Paris , y en 1815 pasó á formar parte del que queda indicado en la cabecera de este artículo.

Está pintado en tabla.

Le han grabado M. Massard y M. Richomme. Marco Antonio le grabó tambien , pero presenta algunas variantes , efecto de haberlo grabado por un dibujo y no por el mismo original.

Tiene de alto 1 metro 25 centímetros ; y de ancho 1 metro 6 cent.





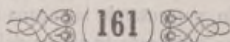
*Euphrasi pinc.*

S<sup>ta</sup> FAMILLE.

SACHA FAMICIA.

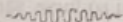
Lam. 166.

SACHA FAMILIA.



## SACRA FAMILIA

DE RAFAEL.



El apellido ó sobrenombre de este cuadro no es mas que una antonomasia con que los franceses han querido celebrar el mérito de la mejor obra de este género que poseen ; mérito realzado con la circunstancia de ser este cuadro un regalo hecho por Rafael al rey Francisco I en 1518 en manifestación de agradecimiento por la generosidad con que este le pagó el cuadro de San Miguel.

El cuadro de este número le pintó Rafael en los últimos años de su vida, á los 35 de su edad, por consiguiente cuando su talento artístico se hallaba en lo mejor de su fuerza y actividad, y cuando su genio adoctrinado por la esperiencia y la instruccion no se dejaba arrastrar por los impetus del entusiasmo sino que espontánea y naturalmente era conducido hácia el verdadero fin del arte. ; Tan cierto es que el fuego de la primera edad juvenil no es el mejor elemento para producir las verdaderas obras artísticas, y que solo sazonado por la reflexion, y en una palabra, por un buen criterio adquirido á fuerza de ver y meditar, puede el genio alcanzar gloria imperecedera !

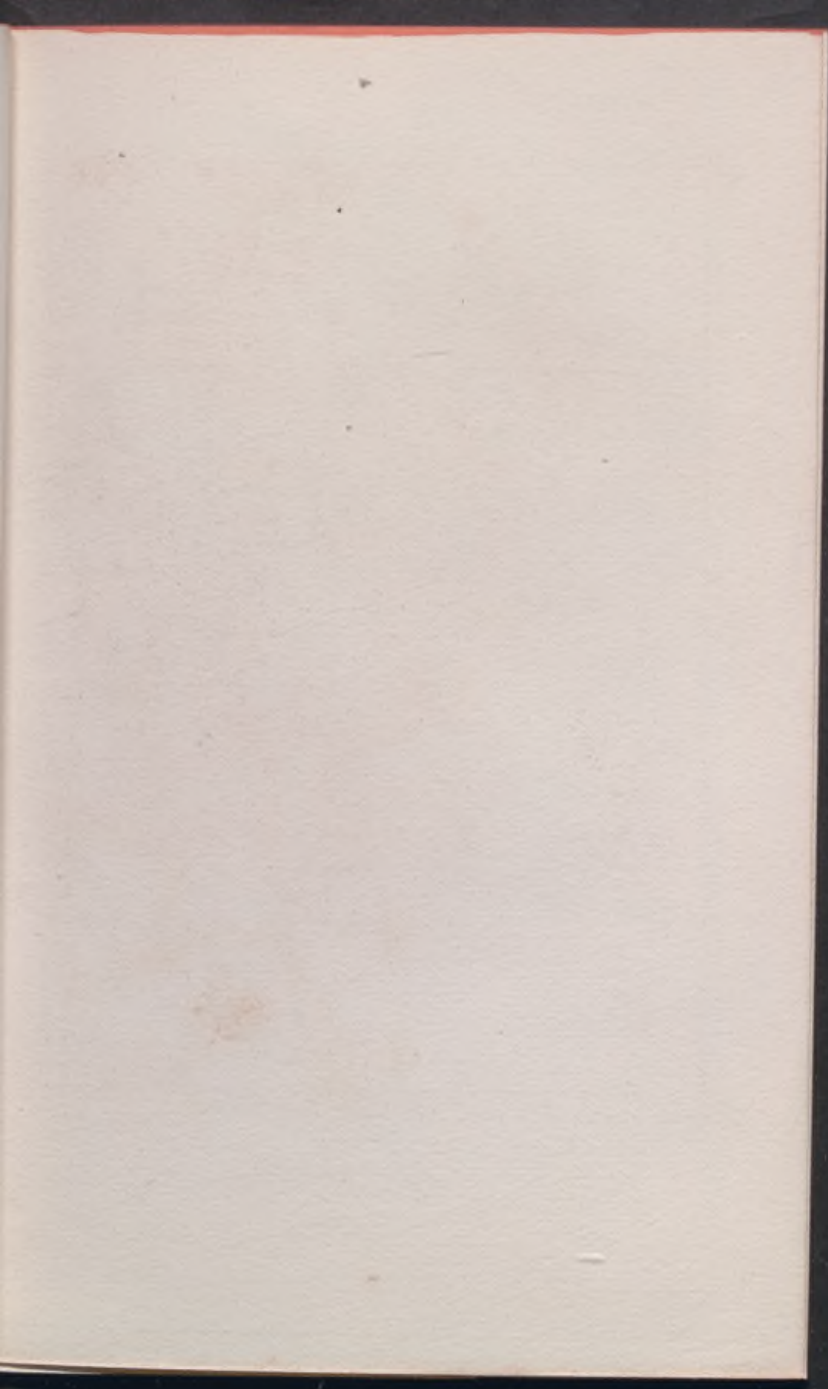
Prescindiendo aquí de la composicion y del dibujo, inmejorables, este por su pureza y correccion, aquella por la variedad de actitudes y ademanes, por la unidad de pensamiento, y la disposicion conveniente agena de toda manera ; no es posible dejar de penetrar el sentido del fondo del cuadro, de conocer la idea que en su concepcion presidió, á causa de la espresion natural y propia, que se nota en

#### SACRA FAMILIA DE RAFAEL.

las fisonomias así como en en los ademanes y actitudes. El niño Dios se arroja en los brazos de su Sma. Madre ; esta le recibe como una gracia especial del cielo, presentando la misma modestia que cuando en la Anunciacion dijo : *aquí está la sierva del Señor, cúmplase en mí segun su palabra.* La adoracion que esta espresion de la Virgen indica , se halla representada en San Juan y Santa Elisabet , la glorificacion se vé en los ángeles ; y si la actitud de San José quizá peque por exceso de familiaridad , no por esto puede tacharse de impropia é inconveniente , como por otra parte lo es la riqueza de los muebles y del lugar de la escena. Pero este es pequeño lunar , que no mentariamos siquiera , si no fuese para indicar á los estudiosos principiantes lo que debe evitarse como les indicamos tambien lo que debe hacerse.

Este cuadro ha ocupado á muchos grabadores. Las estampas mas notables son las de Gerardo Edelinek y las de Richomme. Hanle grabado tambien Santiago Caraglio, Virgilio Solis , Gil Rousselet , Natalis , Jacobo Frey, Chereau el jóven , Cl. Duffos , Bernardo Picard, P. Schenck , Hirkall , Schiavonetti y Rossi.

Tiene de altó 2 metros 14 centím. ; y de ancho 1 metro 42 cent.







## LA LIMOSNA DE SAN ROQUE.

Roque fué hijo único de un rico hidalgo de Languedoc, habiendo nacido en Montpellier á fines del siglo XIII. Tuviéronle sus padres en edad bastante adelantada, así fué que á los 20 años Roque quedó huérfano y dueño de un pingüe patrimonio. Quiso entregarse enteramente á Jesucristo imitando á sus discípulos, para lo cual distribuyó con el mayor secreto entre los pobres cuanto pudo recojer de sus rentas; y como la edad no le permitía disponer de otros bienes dejó la administracion á un tío suyo; y disfrazado de peregrino se ausentó de su patria tomando el camino de Roma. Al llegar á Aguardiente vió el estrago que hacia allí la peste, y al punto fué á ofrecerse al administrador del Hospital para asistir á los apestados. Este y otros varios hechos que atestiguan la eficacia de su intercesion para hacer cesar la peste de varias poblaciones que visitó, le constituyeron especial abogado para toda enfermedad contagiosa, por lo que muchas ciudades de Italia le invocaron por patrono, estableciéndose cofradías bajo su invocacion.

La que existió en Reggio pidió á Anibal Caracci un cuadro del Santo, y el pintor creyó que nada podia revelar la resolucion de este de seguir los preceptos del Evangelio como representando el acto en que distribuyó el producto de sus propiedades á los pobres.

No fuera digno de censura el que el personage principal del cuadro estuviese relegado al segundo término, si no llamasen tanto la atencion los grupos accesorios que ocupan el primero, ya por su expresion ya por su número. Interesan en gran manera el niño que enseña una moneda á un anciano, el otro niño que este sostiene y juega

con una fruta, el j6ver que cuenta dinero, el paralítico conducido en un carret6n; de modo que solo subsidiaria y como accesoriamente es conducida la vista del espectador h6cía el Santo y h6cía la turba que espera de 6l la limosna. Esto no impide que una vez dirigida allí la vista no se halle todo el inter6s necesario para fijar determinadamente la atencion; pero siempre tendremos que es preciso que lleguemos á aquel punto conducidos por medios indirectos. Muchas veces puede el pintor valerse de estos medios á fin de aumentar por grados el inter6s de una escena; pero estos medios son mas propios de un cuadro en que deba brillar cierta chispa 6 viveza de ingenio, no de un cuadro como este que debe considerarse de la alta esfera del arte. Sin embargo se reunen en 6l un excelente dibujo y una expresion propia y conveniente.

Mr. Fouquet delegado franc6s habia ajustado este cuadro por un subido precio; pero noticioso de ello el duque de M6dena hizo romper el trato y le adquirió por su galeria. Esta fu6 despues comprada en conjunto por el elector de Sajonia Federico Augusto II rey de Polonia, y el cuadro que nos ocupa fu6 á figurar en la galeria indicada en la cabecera de este articulo.

Guido Reni hizo una copia de este cuadro, en escala menor: grab6le tambien al agua fuerte, haciendo unas pequeñas variantes. Jos Camerata ha sido el que le ha grabado con mayor exactitud y buen efecto.

Tiene de ancho 5 metros 66 centim.; y de alto 3 metros 70 cent.

n  
e  
a  
li  
-  
as  
or  
le  
ne  
le  
on  
un  
n-  
ds  
p  
di  
ra-  
es  
es



*Dominique Zampieri p.*

302 bis.

ST<sup>E</sup> CÉCILE.

ST<sup>A</sup> CECILIA.

*L'An. 163.*

ST<sup>A</sup> CECILIA.

### SANTA CECILIA.

El cuadro de este número no representa ningún hecho histórico, no es mas que un cuadro de devoción, ó si se quiere, una simple imágen. Bajo este punto de vista la idea de ser sostenido por un ángel el libro de música del cual ejecuta la Santa una pieza, es idea feliz y muy digna de una imágen devota; pero mejor fuera que en ese ángel el sentimiento de decencia estuviese en harmonia con el sentimiento religioso.

Que el desnudo sea el grande elemento del arte plástico es muy admisible porque en él aparece la vida en su mas elevado punto; pero que el pudor haya de resentirse por un uso inmoderado de este elemento, y sobre todo en circunstancias especiales como la que nos ocupa en que este sentimiento constituye una parte integrante del efecto que la obra debe inspirar, es lo que no puede admitirse. Esta pintura pues hubiera ganado en religiosidad, todo lo que hubiese olvidado del arte pagano, conservando mas fielmente la tradicion cristiana respecto de la representacion de los ángeles.

Si es propia la representacion del libro de música tal como aqui se ve; si lo es el violoncelo en que ejecuta la Santa esa música, es cuestion que para ventilarla se necesitarian mas páginas que las que el presente artículo puede ocupar. Baste saber, que la opinion mas comun relativamente á la época en que vivió la Santa, es: que esta murió á principios del siglo IV de Jesucristo: que el uso, cuando no la invencion, de los instrumentos de la clase del que tañe la Santa, quizá no remonte mas allá del siglo VI de la misma era: que el perfeccionamiento de la música de los antiguos solo debió de inaugu-

## SANTA CECILIA.

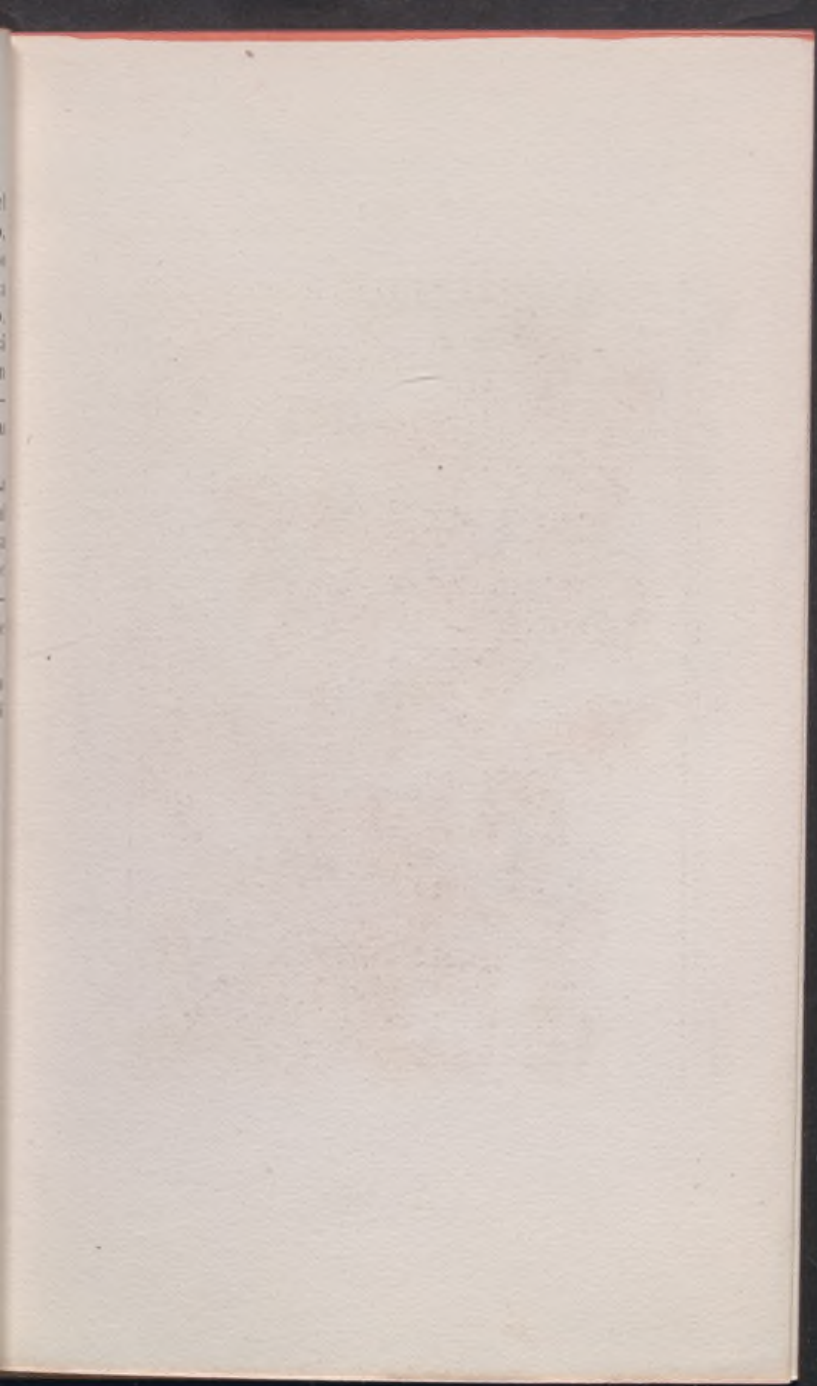
rarse á fines del mismo siglo con los ensayos de San Gregorio el Magno, y simplificarse su escritura con los de San Juan Damasceno, en el siguiente; y sobre todo que hasta Guido de Arezzo (1024), no se introdujo el pentagrama ó las cinco líneas en que está escrita la música del libro que sostiene el ángel en el cuadro de este número. La impropiedad arqueológica existe en este cuadro, y no la escusará respecto del violoncelo el que el pintor, como indica un escritor, en su afición á la música, pretendiese perpetuar la reforma que se verificó en su tiempo en ese instrumento dejándole solo siete cuerdas en lugar de las ocho y hasta de las doce que llegó á tener.

En cuanto á la ejecución nada deja que desear este cuadro. La cabeza de la Santa tiene toda la espresion del arrobamiento celestial en que puede estar embebida una alma, tan bella como la fisonomía con que el pintor hace interesante ese personage, y que tanto puede desarrollarse por medio del arte del sentimiento, la música. El ángel tiene toda la gracia infantil que puede caracterizar plásticamente á uno de esos seres que componen ese coro celestial.

Créese que este cuadro le pintó Zampieri ó sea el Dominiquino para el cardenal Ludovizi: Mr. Nogent le llevó á Francia, y figuró entonces en el gabinete de Mr. de Jabach, quien le vendió al rey.

Le han grabado E. Picart y J. G. Muller.

Tiene de alto 1 metro 64 centim.; y de ancho 1 metro 53 centim.







ARLOTTO ET DES CHASSEURS

ARLOTTO E VARI CACCIATORI

ARLOTTO Y VARIOS CAZADORES.

Léon 49

J. Rousseau pinx.

**ARLOTTO Y UNOS CAZADORES.**

Arlotto fué un eclesiástico que tuvo la cura de almas de una parroquia en la diócesis de Fiesole, por cuyo motivo se le llama *el piovano*, (*párroco*). Fué hombre muy notable por lo festivo de su carácter, lo agudo de su ingenio y la originalidad de sus dichos y chistes. Despues de su fallecimiento se publicó una coleccion de estos con el título de *Facecie, favole é molti del piovano Arlotto, prete fiorentino*.

Se pretende que el pintor Juan Manozzi, conocido mas comunemente por Juan de San Giovanni quiso consignar en el cuadro de este número una anécdota de la vida de este hombre original. La anécdota es como sigue :

Hospedáronse en cierta ocasion unos cazadores en casa de Arlotto, y despues de haber pasado muchos dias en su compañía se fueron sin regalarle ninguna de las piezas cazadas, pero dejáronle los perros para que los guardara, pensando volver dentro de dos dias. Arlotto en lugar de dar de comer á los animales, les hacia enseñar el pan, y los apaleaba desapiadadamente cuando se acercaban á comerle. De vuelta ya los cazadores, se sorprendieron de ver á los perros en el triste estado en que los hallaron consiguiente al sistema de manutencion empleado por Arlotto; y habiendo preguntado á este la causa, contestó, que no sabia lo que tenian, pero que no querian comer. Hizose la prueba y los pobres animales apenas vieron la comida echaron á correr, hasta el punto de salvar la puerta que encontraron abierta.

Esta anécdota por cierta que sea, no puede haber sido el asunto de este cuadro, porque nada hay en este que tenga relacion con

#### ARLOTTO Y UNOS CAZADORES.

aquella. Hasta la ausencia de los perros viene en comprobacion de lo que se acaba de decir. Lo que prudencialmente debe creerse es que los personajes que aquí figuran son retratos, quizá de esos mismos cazadores á quienes chasqueó. Y aunque esta última circunstancia no puede pasar de conjetura, la primera, es decir que haya aquí retratos, puede darse por segura, atendida la individualidad de las fisonomias, las actitudes y la posición de las figuras. Varias veces hemos dicho que los personajes de un cuadro deben estar siempre en escena, no necesitando para nada al público que la presencia; y ahora podemos añadir, que cuando en cuadros de la naturaleza del que nos ocupa, los personajes olvidan la escena por el espectador, hay no poca probabilidad de que la idea del artista estuviera mas en la representacion de una individualidad que en la del momento de una accion. Las demas circunstancias del cuadro pueden añadir mas ó menos peso á esta probabilidad, como sucede en nuestro caso.

Por lo demás, el colorido de este cuadro tiene brillante entonacion y produce grande efecto.

El cuadro existe en el palacio Pitti de Florencia.

Ha sido grabado por Forster.

Tiene de ancho 2 metros 9 centímetros; y de alto 1 metro.

6  
S  
80  
in  
0  
2  
8  
0  
e  
t  
t  
t



APOLON

RECOMPENSANDO Á LAS CIENCIAS Y Á LAS ARTES.

Ni es fácil atinar en la razon de haberse dado á este cuadro el título que lleva ni explicar todos los detalles de la alegoría que representa.

Con efecto , un solo hombre cuyo genio alumbra al mundo y cuya fama le corona se presenta con un volúmen debajo del brazo á recibir el premio que Apolo como presidente del coro de Musas que le rodea y sentado en la cumbre del Parnaso, va á conferirle. Este solo hecho no parece bastante para caracterizar á la vez á las ciencias y á las artes, que segun el título del cuadro, se supone van á recibir el merecido premio ; porque si el arte literario puede caracterizarse por medio de un libro , puede caracterizarse del mismo modo la ciencia ; y si el arte plástico y el tónico tienen su ciencia especial, esto es su teoría, tienen su parte práctica sin la cual no se exterioriza la idea, no hay obra de arte. En el cuadro de este número nada hay que represente ninguna de dichas dos formas del arte, ni nada que pueda distinguir la ciencia, del arte literario.

Hemos dicho que no es fácil explicar los detalles de esta alegoría : y es así. Si el objeto de la alegoría es la recompensa debida á las ciencias y á las artes, toda otra idea , todo otro pensamiento que se añada , en vez de aclarar la primera , la oscurecerá. La alegoría en el arte plástico debe tener gran simplicidad á fin de que se presente el pensamiento entero é indiviso y penetre de lleno en el ánimo del espectador ; porque no estando en la jurisdiccion ni en la posibilidad

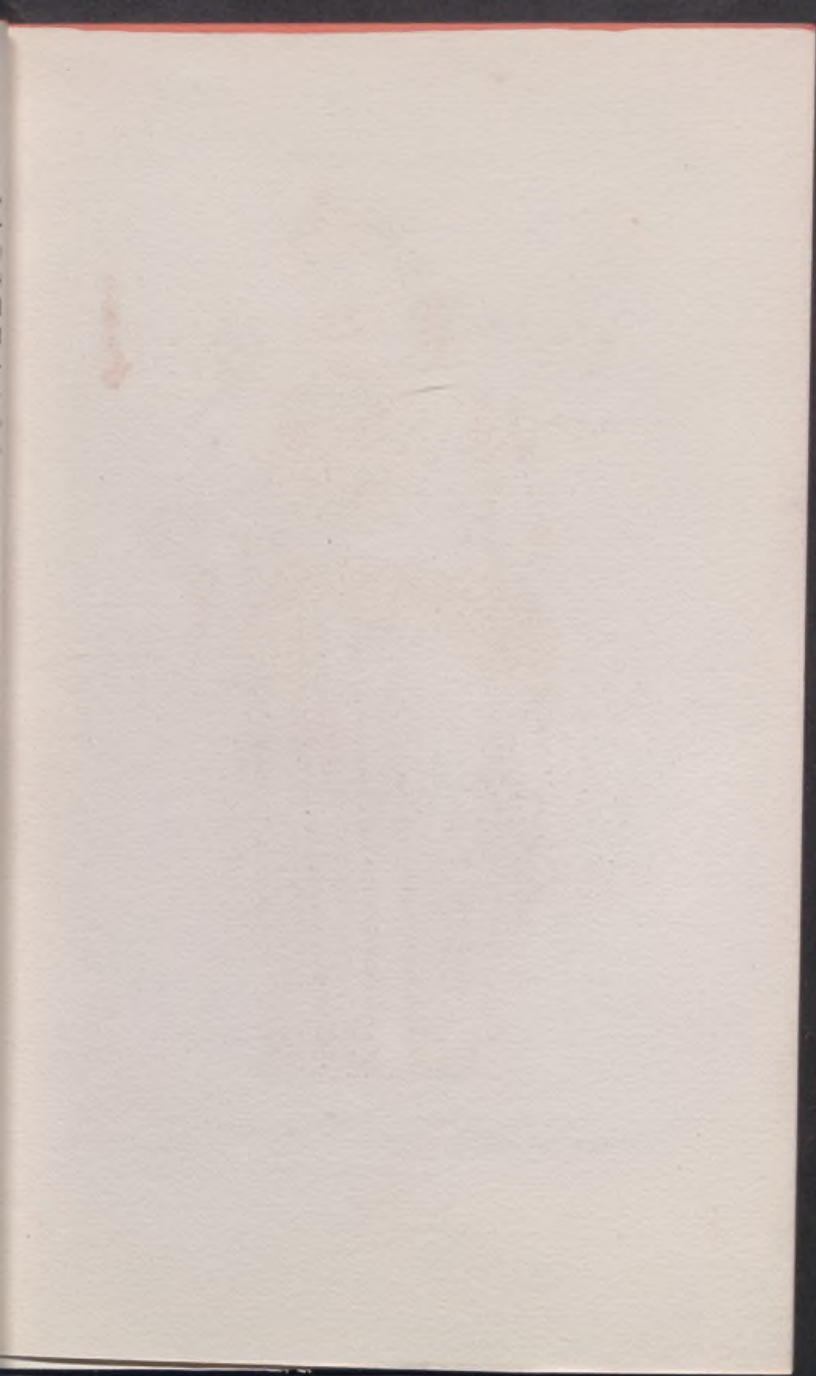
#### APOLO RECOMPENSANDO Á LAS CIENCIAS Y Á LAS ARTES.

del arte bajo dicha forma el explicar una idea, sino representarla, no puede haber correccion ni continuidad de signos, sino coexistencia de elementos propios en conveniente combinacion. El que Hércules rechaze con todas sus fuerzas á la Ignorancia y á los vicios para que no invadan el Parnaso, no hace mas relevante la idea del mérito científico y artístico premiados; ni el encadenamiento del tiempo es idea verdadera, ó cuando menos acertada, porque es poner en duda el mérito que se premia, porque nunca el verdadero mérito puede ser destruido por el tiempo, antes al contrario, el tiempo le descubre. Supóngase que el tiempo pueda destruir el verdadero mérito ó pueda borrar la fama adquirida: hágase tomar cuerpo á esta idea ¿quien se afanará entonces por esa fama tras de la cual van el sabio y el artista? ¿qué adelantos alcanzarán entonces las ciencias ni las artes? Encadenar al tiempo para que no destruya una fama justamente adquirida es suponer que el tiempo puede destruir esta fama: el nombre de Sócrates ni el de Fidias no perecerán jamás. Esta es la verdad, esta es la idea que debe imbuirse á la humanidad para ir adelante; idea que si no fuese verdad, debería suponerse que lo es.

Este cuadro de Pedro Testa conocido comunmente por *il lucchesino*, figuró en la antigua galeria Palatina de Dusseldorf, desde donde pasó á la que se ha indicado en la cabecera de este artículo.

Se conoce un agua fuerte ejecutada por el pintor mismo.

El cuadro de este número tiene de ancho 2 metros; y de alto 1 metro 34 cent.







LEUCOTHÉE.

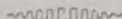
LEUCOTEA.

*Len. 168*

LEUCOTEA.

By.

LEUCOTEA.



Discordes anduvieron un tiempo los anticuarios acerca de la representacion de la estatua de este número , que sin dificultad pudiera hacerse entrar en el género del grupo.

Unos , entre ellos Maffei , quisieron que representase á *Rumia* , *Rumisca* ó *Ruminica* , divinidad romana , protectora de los niños de teta. Winckelmann creyó primero ver en ella una Diana partera , ó una Ceres aya de Baco , como suponen algunos , ó una Juno , que como es sabido amamantó á Hércules ; pero este erudito andando el tiempo , y despues de haber meditado bien un pasage de San Clemente de Alejandria , se convenció de que la estatua que nos ocupa solo podia representar á Leucotea , tia , nodriza y aya de Baco. Con efecto , al paso que se la vé teniendo en brazos á un niño con atributos de este dios , no se halla en ella ninguno de los de Ceres ; mientras que la diadema que lleva en la cabeza es atributo que pudo quedar á Leucotea de su estirpe real y de su condicion mortal despues de deificada.

Leucotea despues de la funesta muerte de su hermana Semelé , tomó á su cargo la manutencion y educacion del hijo de esta , Baco. Diósele el nombre de Leucotea despues de su deificacion , pues antes de este acto tuvo el de Ino. En un bajo relieve citado por Winckelmann se la halla ya con una diadema en la cabeza como una venda que en cada uno de los dos lados se divide en dos partes un tanto mas atrás de la frente , teniendo el pelo tendido y caido en grandes rizos sobre los hombros y espaldas , del modo que está presentada la estatua de este número.

## LEUCOTEA.

El traje que lleva, es la *palla succinata*; vestidura sin hechura alguna determinada, y que por lo holgada que era, admitió el modo de llevarla que aquí se vé, abrochándola sobre ambos brazos, y dejando caer la parte superior hasta poco mas abajo de la cintura. Fue un traje de ceremonia de las mujeres ricas, de las diosas y de los personajes mitológicos, habiéndolo vestido varias veces los músicos y los actores en la escena.

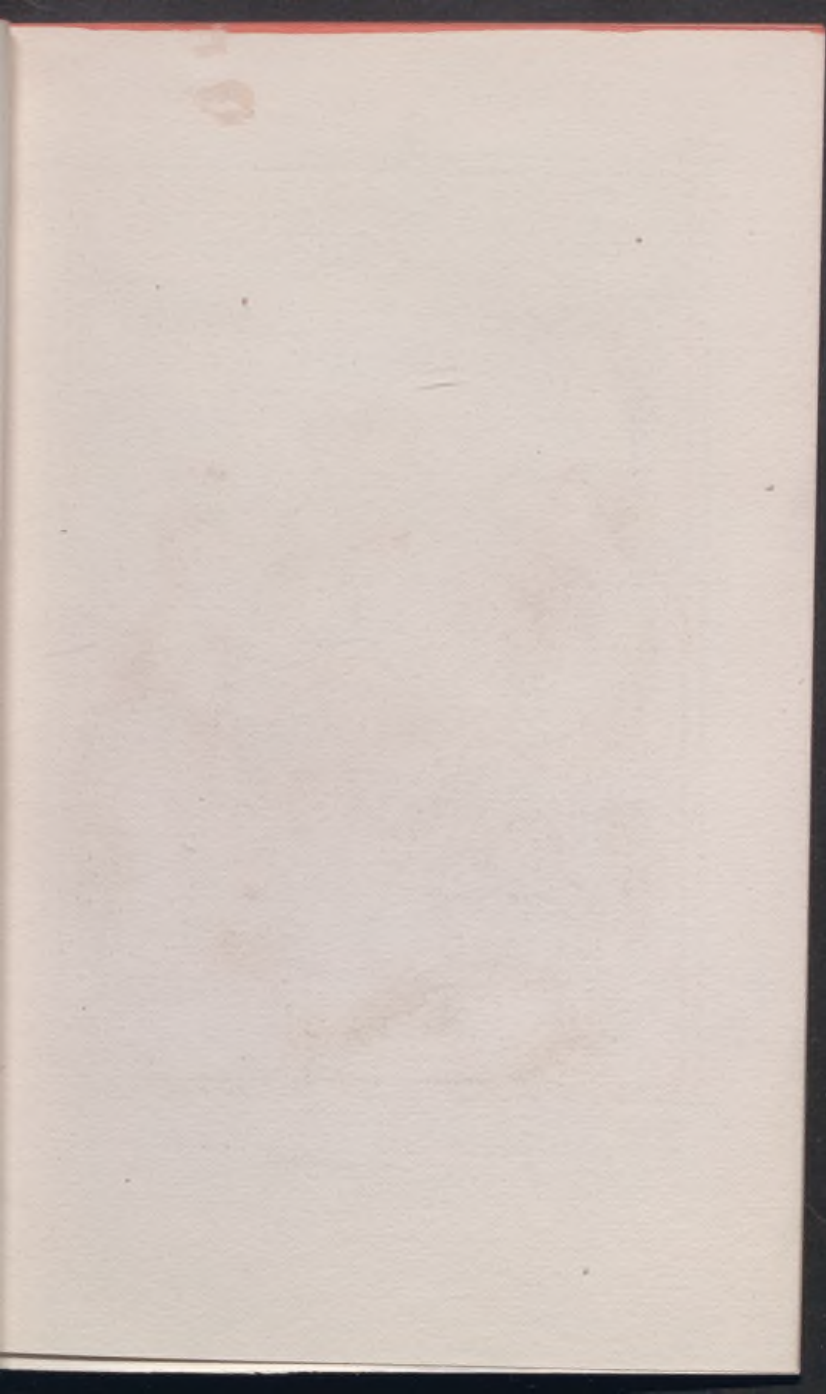
A todas estas circunstancias de que tan buen partido sacó el escultor para hacer brillar su habilidad en el modo de tratar el cabello, así como en el echado de los ropages, debe añadirse la expresion de la fisonomía y el ademan propio que tienen tanto la figura de Leucotea como la del niño Baco á quien lleva en sus brazos; de modo que no se sabe si es mas de encarecer la solicitud de la nodriza y de la aya en favor del niño, ó el afan de este por alcanzar de ella una caricia.

La estatua es de mármol de Paros. Se ha observado que tiene la perilla de las orejas ahugereada como muchas estatuas de Venus, lo que hace suponer que debieron de adornarla con pendientes ó zarcillos.

En la actualidad existe en la quinta Albani.

Ha sido grabada por Kessler.

Tiene de alto 2 metros.





*Allegri a Correggio p.*

60

LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS ET PLUSIEURS SAINTS.

LA VERGINE. IL BAMBIN GESÙ E MOLTI SANTI.

*Lám. 57.*

LA VIRGEN, EL NIÑO JESUS, Y MUCHOS SANTOS.

## LA VÍRGEN

DE SAN JORGE Ó DE SAN PEDRO MÁRTIR.

Con ambos títulos es comunmente conocido este cuadro ; sin mas razon para llevar estos sobrenombres que para titularse con los de San Juan ó de San Geminiano , santos que figuran tambien en el cuadro frente á frente de San Jorge y de San Pedro Mártir que están á la derecha del espectador. Si el haberse pintado este cuadro, como lo fué , para la cofradía de San Pedro Mártir de Módena , puede ser una razon para darle por apellido el nombre de este Santo, no habria inconveniente en apellidarle tambien con el de San Geminiano , ya que este Santo es patron de dicha ciudad, y se presenta en este cuadro bajo un aspecto que no deja de causar cierto interés , pues parece que ofrece al niño Jesus el modelo de la Iglesia que fundó bajo la invocación de la Virgen Maria.

Este cuadro pertenece á la clase de los anacrónicos , tanto por ofrecer reunidos personajes que vivieron en distintas épocas , como por haber presentado de distinta edad , personajes que tuvieron la misma. Si á San Juan Bautista y á San Pedro Mártir los separa, por ejemplo , en la historia , un período de trece siglos , al niño Jesus y al mismo San Juan los hace la historia , no solo contemporáneos , sino de una misma edad.

Pertenece tambien este cuadro á la clase de los vótivos ó de devocion como lo deja muy bien presumir el haber sido pintado para la cofradia de San Pedro Mártir de Módena, segun queda dicho ; y bajo este punto de vista el incidente de los ángeles que juegan con las

LA VIRGEN DE SAN JORGE Ó DE SAN PEDRO MÁRTIR.

armas de San Jorge, no deja de ser impropio ; pues lo que debe ser expuesto ó merece la veneracion de los fieles no debe tener nada que pueda recordar las escenas de la vida comun.

Tampoco permite lo que debe ser adorado ofrecer nada que no sea muy análogo al espíritu , nada que recuerde la naturaleza animal , y en esta consideracion esos mismos ángeles que representan esa escena familiar y están en primer término , pudieran tener otra actitud mas decorosa.

Parece que la decoracion arquitectónica de este cuadro estuvo combinada con la de la capilla en que estuvo colocado , no hallándose entonces encerrada esta composicion por el marco dorado que en la actualidad tiene. Hé aquí una conveniencia de localidad que probablemente ha quitado al cuadro mucha parte del efecto que debió producir, quedando con haberlo quitado de su puesto , completamente neutralizada una parte del pensamiento del pintor.

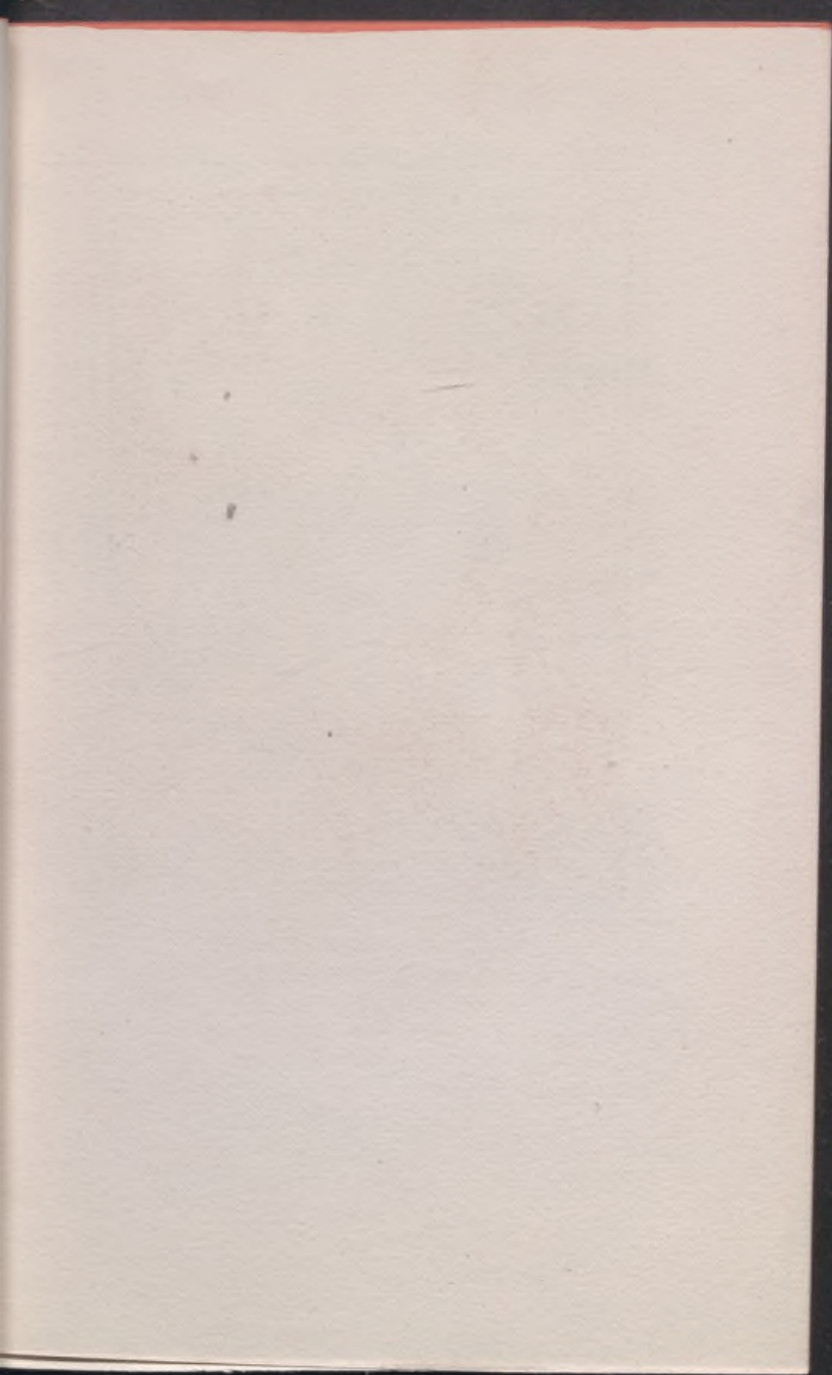
En esta composicion la luz se halla difundida ó se estiende por igual en todos los objetos y personajes que en ella figuran , y en esta circunstancia se echa tambien de menos la conveniencia de localidad , pues probablemente no quiso suponer el pintor relacion de mayor importancia entre los objetos del cuadro entre sí , sino entre el cuadro y el edificio en que debió estar colocado.

Desde este sitio pasó el cuadro al poder del duque de Módena , y en seguida fué á figurar en la galeria indicada en la cabecera de este artículo.

Está pintado en tabla.

Grabóle al agua fuerte Cristoval Bertelli ; y en 1699 J. M. Giovanini le reprodujo del mismo modo : últimamente le grabó al buril Nicolás Delfin Beauvais.

Tiene de alto 3 metros 36 centímetros ; y de ancho 2 metros 22 centímetros.







*Engraving par*

JÉSUS-CHRIST MIS AU SÉPULCRE.

GESÙ CRISTO MESSO NEL SEPOLCRO.

*L'én. 188.*

J. CRISTO COLOCADO EN EL SEPULCRO.

*Imp. J. Chardon aîné, No. 2, Rue de Valenciennes, Paris.*

## COLOCACION DE JESUCRISTO EN EL SEPULCRO.

José de Arimathea y San Juan acompañados de la Virgen madre y de Maria Magdalena colocan el cuerpo de Jesucristo en el sepulcro. Por consiguiente este acto no es mas que la simple colocacion del cuerpo en el interior de la cámara sepulcral abierta en la peña : no es mas que una parte de la escena de la sepultura. El pintor ha hecho figurar en esta escena personajes que se ignora si en efecto presenciaron el acto , tales como San Juan y la Virgen.

Esta circunstancia , así como la actitud de la Virgen María , y el encuadramiento de las figuras en los dos tercios de su forma total dan á este cuadro un carácter que le coloca en la clase de los de devoción , presentándose como una simple exposicion del cuerpo de Jesucristo.

No parece sino que Rubens se halló dominado de este pensamiento al pintar este cuadro , toda vez que ha llenado casi todo el espacio con el cuerpo de Jesucristo , realizando el interés con la propiedad de la expresion y la entonacion vigorosa del colorido. Con efecto parece que el cuerpo aunque cubierto con la palidez mortal conserva todavia la flexibilidad de la vida , mientras que los miembros lisiados por las heridas de los clavos tienen la inflexion que tomaron en lo mas agudo del dolor. El rostro tiene toda la bondad que debió tener la fisonomía del que proclamó desde el tormento las dulces palabras : *Señor, perdónalos : no saben lo que hacen ;* del que fundó su doctrina en el mas santo principio de caridad , base del bienestar de la sociedad humana : *ama á tus enemigos y haz bien á los que te aborrecen.* El dolor de los rostros que rodean el cuerpo acardenalado de

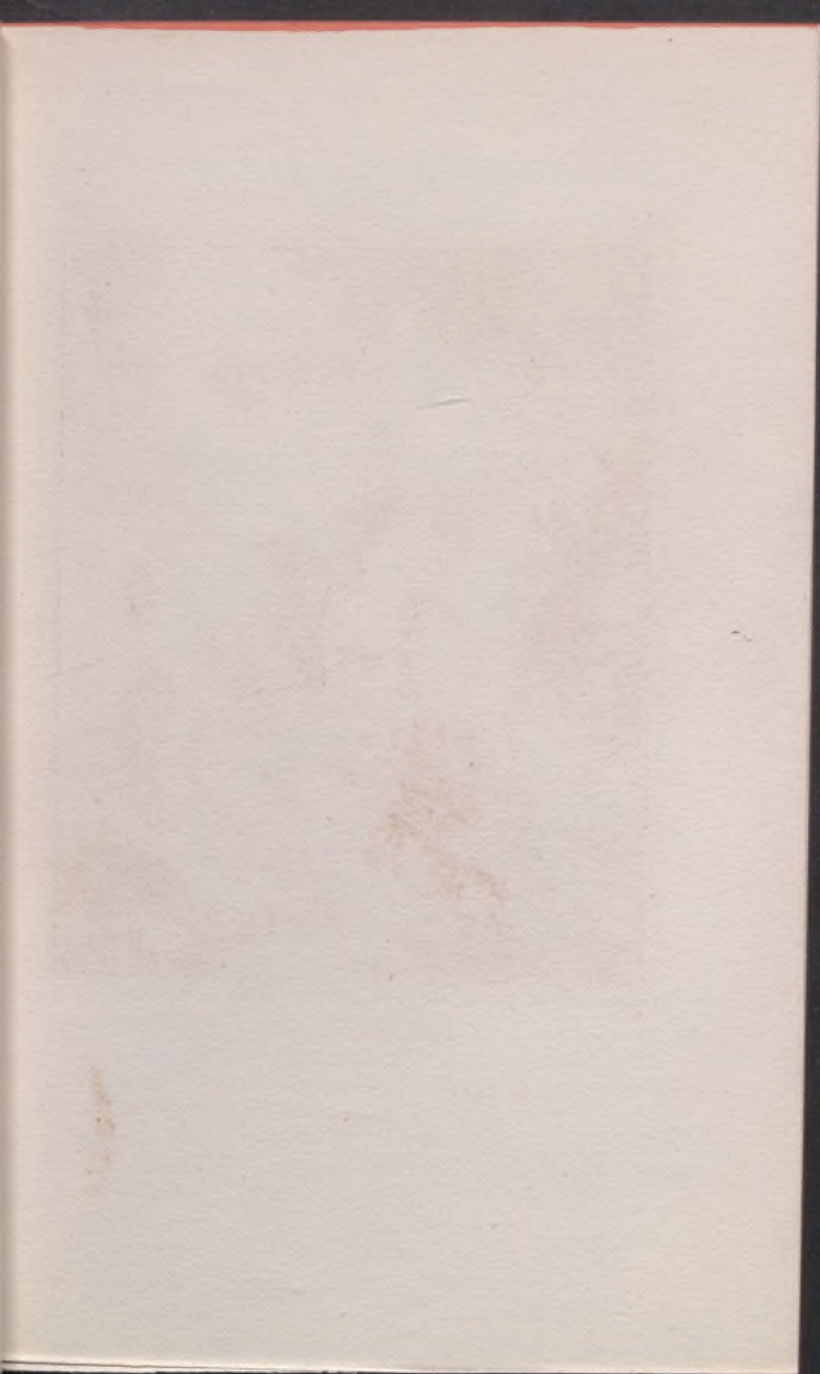
## COLOCACION DE JESUCRISTO EN EL SEPULCRO.

Jesús, la variedad de sentimientos que aquellas fisonomías revelan, de concentrada resignación la de la Virgen, de veneración la de María Magdalena, de respeto la de José de Arimathea, de reflexiva pena la de San Juan, contrastando con lo inanimado de aquel cuerpo, hacen subir de punto la importancia de este y escitan el mas vivo interés, la mas extática devoción. Por un efecto de las excelentes cualidades de la composición, el contraste es no solo un resultado de la variedad en la expresión sino tambien de la naturaleza, complexion y edad de los personajes. Sin embargo es preciso advertir que la Virgen quizá sea demasiado jóven.

Este cuadro fué ejecutado para adornar la sepultura de la familia de Michielsens: pasó en seguida al museo de Paris donde estuvo por espacio de muchos años, y desde allí fué trasladado al museo que se ha indicado en la cabecera de este artículo.

Está pintado en tabla.

Tiene de alto 1 metro 45 centim.; y de ancho 1 metro 9 cent.







*F. Baroche pinx.*

REPOS EN ÉGYPTE.

RIPOSO IN EGITTO.

*Lam. 169.*

REPOS EN EGIPTO.

 (169) 

## DESCANSO EN EGIPTO

6

## LA VIRGEN DE LA ESCUDILLA.

Por qué se dá á este cuadro el primero de los dos títulos? Nada hay en él que pueda despertar la idea de un país como el Egipto. El asno de carga que se vé en segundo término es lo único que puede caracterizar el viaje emprendido por la sagrada familia desde la Judea para librarse de la persecucion de Herodes; la edad que el niño Jesus presenta, puede ser otro dato que, supuesto el anterior, puede caracterizar este suceso de la vida del Dios hecho hombre; por último el aislamiento de esta sagrada familia, esto es, el no estar acompañada de los personajes que constituyen la parentela mas íntima, puede tambien contribuir á la caracterizacion. Pero ninguno de estos datos, aun el que mejor puede sugerir la idea del entendido viaje, cual es el asno de carga que se ha citado, es suficiente para dar razon del país en que se verifica el descanso ó parada que hacen los sagrados viajeros. Véase cuan necesaria es en un cuadro la propiedad topográfica para la caracterizacion; sobre todo en los cuadros como el que nos ocupa en que la localidad constituye una de las principales condiciones de la representacion.

En cuanto al segundo apellido con que el cuadro de este número es conocido, nada especial puede decirse, ya que está á la vista la razon; y sabido es que muchas *Sacras familias* han tomado su título ó apellido de un incidente insignificante, si se quiere, como lo es el de la escudilla con que la Virgen toma agua del arroyo junto al cual está sentada.

DESCANSO EN EGIPTO Ó LA VIRGEN DE LA ESCUDILLA.

La composicion no deja de tener una disposicion que halaga por sencillez ; siendo notable la expresion de familiaridad y tranquilidad de espíritu que se nota en los personajes que figuran en la representacion de una escena como la que aquí se ofrece , tan natural durante un viage penoso como debió de ser el de la sagrada familia Egipto.

Este cuadro formó en otro tiempo parte de la Galeria del Palacio Real en Paris : y en 1798 le compró Lady Lucas , despues Fr por 4500 francos.

Se conocen varios grabados anónimos de este cuadro ; muchos de ellos con las fechas de 1575 á 1587. Existe un grabado al buril ejecutado por Capellan con la fecha de 1772 ; y otro por el mismo procedimiento obra de H. Guttemberg. Conócense tambien un grabado imitacion de anaglifo , y un agua fuerte. Esta última es de Rafael Schiaminozzi.

El cuadro de este número tiene de alto 1 metro 36 centím. ; y de ancho 1 metro 14 centím.

or  
bi  
p  
d  
li  
h  
r  
s  
o  
e





LA COMIDA DE LOS VIAGEROS.

Flamenco no hubiera de haber sido Juan Miel para no representar una de esas escenas de la vida comun que placen por el desahogo que proporcionan y por lo halagüeño de su naturaleza.

En todo viage, como no sea para negocios, place al alma un rato de solaz, y al cuerpo un cambio de posición aunque no sea mas que bajo el calado techo de un ventorrillo. Al cabo tiende uno la vista por toda la circunferencia del horizonte para conocer un pais que, cuando menos, no le es familiar, descansa de la fatiga del viage, y repone sus fuerzas con algun refrigerio, cualquiera que sea el sistema culinario que se emplee para su aderezo, como no se pertenece á esa clase de gentes, desgraciadas por cierto, que con desear ver lo que hay fuera de su casa, no saben vivir sino con lo que en su casa tienen: gentes que debieran viajar como el caracol, con la casa á cuestas.

Llega uno á cualquier posada: llega solo ó acompañado; halla viageros sentados á la mesa, ó se sienta á ella con sus compañeros de viage. Desprevenidos unos, piden lo que hay, y lo comen en mesa comun: mas previsores otros, ni el gasto quieren sufragar de los manteles; y al aire libre y sobre la yerba comen lo que traen consigo en sus fiambreras, mientras el gaitero alegra, ó amodorra á todos con los monótonos sonidos de su barrigudo instrumento.

Hé aquí el asunto del cuadro de este número.

La composicion está perfectamente dispuesta, hallándose el espectador conducido desde el uno al otro de los incidentes que constituyen la accion, por una continuidad de grupos y escenas variadas tanto en

SÉRIE III.

#### LA COMIDA DE LOS VIAGEROS.

su fondo como en su forma; contrastando entre sí en su representación y en su expresión. Hay grandiosidad en las masas y animación en el conjunto.

Sensible es no poder dar una idea del colorido, ya que este es uno de los elementos notables de la pintura de género; pero aprovecharemos la descripción de sus cualidades hecha por el crítico francés que escribió el artículo perteneciente á esta lámina en la primera publicación del Museo. Dice así:

« El efecto de la luz es una de las cosas más notables de este cuadro: el sol hiere con sus rayos las montañas, el terreno, las paredes del meson y á todos los personajes. La entonación es vigorosa y está perfectamente armonizada. El grupo de bebedores que está á la derecha y el de los viajeros sentados en el suelo que están á la izquierda tienen tintas vivas y mucho relieve. »

Este cuadro está pintado en cobre.

Le grabó Dupreel.

Tiene de ancho 53 centímetros; y de alto 42.

en su representa-  
ciones y animacion

, ya que este es  
género; pero apro-  
por el crítico fran-  
cina en la primera

tables de este cua-  
terreno, las pare-  
cion es vigorosa y  
lores que está á la  
que están á la iz-



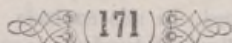
Le Sarcophage

L'IAETON DEMANDE A CONDUIRE LE CHAR DU SOLEIL.

ES

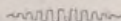
dro  
por  
ópti  
la e  
hac  
sent  
por  
su f  
naci  
del  
nec  
fué

N  
acer  
la lo  
com  
tech  
zont  
may  
adm  
adm  
repr



## FAETONTE

### SOLICITANDO CONDUCIR EL CARRO DEL SOL.



Hé aquí una composición para un techo, que convertida en cuadro de Museo ha de verse desde un punto perspectivo bien distinto por cierto del que eligió el pintor para dar á su obra todo el efecto óptico necesario. Nueva ocasion se ofrece aquí para encarecer cuanto la conveniencia de localidad debe ser atendida no solo por lo que hace á la inteligibilidad del asunto sino tambien al modo de representarle, que es como si se dijera, que debe ser atendida no solo por respetos al fondo de la composicion sino por consideraciones á su forma. El punto perspectivo, la luz elegida, el modo de iluminacion, el colorido en fin, todo debe haber entrado en la concepcion del asunto y combinarse en debida armonia para alcanzar el punto necesario de belleza. Separado el cuadro de la localidad para la cual fué pintado, no puede menos de perder mucha parte de su efecto.

No entremos de lleno en las cuestiones que pudieran promoverse acerca del modo de representacion del asunto, atendida la situacion de la localidad en que ha debido verificarse, porque seria tocar puntos como el de propiedad de una escena que podria mentir el objeto del techo, y la de oportunidad de un cuadro para una situacion horizontal. La esplanacion de estos puntos necesitaria un espacio mucho mayor que el que está á disposicion nuestra. Baste indicar, que de admitirse un punto de vista hácia nuestro cenit, no podrá menos de admitirse el que se dirija á nuestro nadir; de modo que si pueden representarse figuras en escorzo desde los piés para un techo, no

SÉRIE III.

#### FAETONTE SOLICITANDO CONDUCIR EL CARRO DEL SOL.

podrá reusarse el escorzo desde la coronilla para un pavimento en mosaico. Este escorzo no se ha usado jamás, sin duda porque rayaría en ridiculez: aquel, ha sido empleado, es verdad, pero no es por esto menos ridiculo, habiéndonos acostumbrado á él desde que el alarde de los conociuientos anatómicos vino despues del mil quinientos á plagar el arte de incongruencias y á dar á luz el barroquismo.

La esplicacion del asunto de esta pintura no puede omitirse porque hasta cierto punto no deja de presentarse con alguna oscuridad.

Faetonte hijo de Apolo ó el Sol y de Climene, pidió á su padre que le permitiese regir los caballos del carro con que vivifica la naturaleza, á fin de poder probar su origen solar á Epafo que se lo disputaba. Sabido es que apenas cogió las riendas cuando los caballos, conociendo la inexperiencia del mancebo, se desbocaron impetuosamente viéndose así el cielo como la tierra en riesgo de ser toda presa del fuego; de modo que advertido el padre de los dioses, asestó contra el mancebo uno de sus rayos y le derribó. Faetonte está aquí suplicante señalando á Apolo el carro: en la parte superior está la Aurora, y mas adelante están sus ninfas; y en primer término los vientos están dispuestos á desquiciarlo todo previendo la poca destreza del jóven auriga.

El techo en que figuró esta composicion fué el de una sala del palacio que antiguamente perteneció al presidente Lamberto de Terrygni situado en la isla de San Luis.

Se conoce un grabado de la lámina de este número ejecutada por Ch. Dupuis. Se presenta aquí en sentido inverso al original.

Tiene de ancho 3 metros 66 cent.; y de alto 2 metros 67 cent.

---

## ARRO DEL SOL.

para un pavimento en  
sin duda porque ra-  
es verdad , pero no  
tumbrado á él desde  
vino despues del mil  
y á dar á luz el bar-

puede omitirse por-  
con alguna oscuridad.  
ne , pidió á su padre  
n que vivifica la na-  
ar á Epafó que se li-  
das cuando los caba-  
, se desbocaron in-  
a en riesgo de ser tod-  
re de los dioses, ases-  
erriló. Faetonte est-  
la parte superior est-  
en primer término le  
reviendo la poca des-

el de una sala del pe-  
nte Lamberto de Te-

número ejecutada por  
o al original.  
to 2 metros 67 cent





LA GARDIE DE RUYT

Amsterdam: chez

ESQ

E  
dien  
se le  
" no l  
adop  
men  
es  
cion  
blan  
E  
no p  
mov  
que  
una  
los c  
den  
leva  
C  
pers  
que  
don  
pres  
de P  
E

## LA GUARDIA NOCTURNA.

En el artículo explicativo de la lámina de este número correspondiente á la primera edición de este Museo que se publicó en París, se lee lo siguiente :

« Con dejar á este cuadro la denominacion de *Guardia nocturna* no hacemos mas que conformarnos con una costumbre generalmente adoptada ; pero nos vemos obligados á decir que este título es enteramente equivocado, y que el asunto representado por Rembrandt no es una reunion de vecinos disponiéndose para la ronda de la poblacion, sino una sociedad de arcabuceros que parten para el tiro del blanco. »

Es imposible dejar de admitir esta opinion porque de otro modo no podrian explicarse ciertos accesorios que aquí figuran, ni cierto movimiento en el conjunto y hasta cierta satisfaccion en las fisonomias que no puede ser inspirado por lo monótono y pesado del servicio de una ronda, sino por otro objeto mas lisonjero para el amor propio de los concurrentes. El gefe de la sociedad está al frente dando las órdenes á un subalterno : los arcabuceros preparan el arma ; una jóven lleva el gallo blanco, premio destinado sin duda al vencedor.

Cuando la disposicion de las figuras no hiciese sospechar que los personajes que aquí se ven son retratos, lo aseguraria el cartelon que se vé en la imposta del arco que está en el fondo del cuadro donde se hallan escritos en holandés los nombres de las personas representadas. Entre ellas es notable la del capitan J. B. Kok señor de Purmerland y de Ipendam que ocupa el centro del lienzo.

El asunto que aquí se trata no es ninguna escena histórica que

SERIE III.

#### LA GUARDIA NOCTURNA.

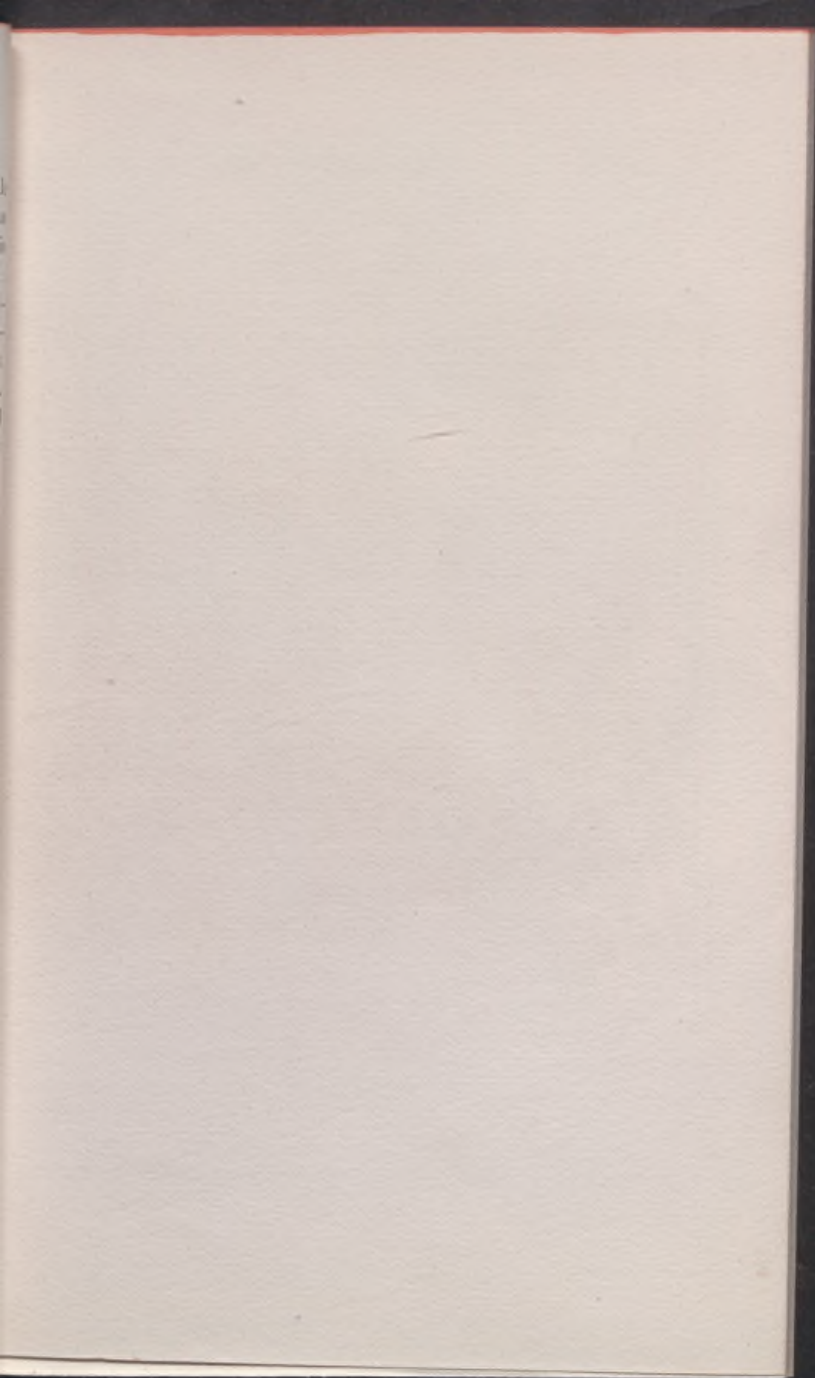
pueda elevar el cuadro á las altas regiones del arte. Tampoco puede decirse que sea la representacion de algun acto de la vida comun que pueda colocarle en la clase de la pintura de género; es sí un medio término entre la severidad histórica y el interés de la actualidad, es el interés del retrato sacado de los reducidos límites de la particularidad del parecido, y extendido á la generalidad por la representacion de una costumbre: es un verdadero cuadro de costumbres. Hasta en las dimensiones se revela la importancia de la representacion, pues sabido es que el género no suele permitir el tamaño natural para las figuras, mientras que en este cuadro, como en otros de su clase, tienen todas ese tamaño,

Con ese tamaño ha podido Rembrandt dar grande expresion á los rostros, nobleza á las actitudes y ademanes, relevando estas bellas cualidades con grande efecto del claroscuro y con un bello colorido. En una palabra este cuadro es una de las obras maestras de Rembrandt siendo suficiente por sí sola para acreditar su talento.

De este cuadro sacó Claessens un buen grabado, y últimamente Mr. Mouilleron ha sacado de él una excelente litografia.

Tiene de ancho 5 metros 34 centim.; y de alto 4 metros.

---





*Dominique Langlet. p.*

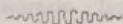
MORT DE S<sup>TE</sup> CÉCILE.

MORTE DI S<sup>TA</sup> CECILIA.

*L. 173.*

MUERTE DE S<sup>TA</sup> CECILIA.

## MUERTE DE SANTA CECILIA.



Un autor eclesiástico dice que esta Santa vivió en el siglo III de nuestra era : que el prefecto de Roma Almaquio la mandó prender con resolución de que sacrificara á los dioses ó de hacerla padecer una muerte ignominiosa : que cuando la llevaron á la cárcel , los soldados , enternecidos , quisieron persuadirla de que accediese á lo que el prefecto le intimaba para gozar de la fortuna que le prometían sus prendas , y que la Santa con sus palabras convirtió á la fé cristiana á los soldados y á muchas otras personas , habiendo mandado llamar al Papa San Urbano , para que los bautizara : por último , que irritado el prefecto Almaquio de la constancia de Cecilia , dispuso que se metiese á esta jóven en un baño de agua hirviendo para que muriese sufocada ; y no habiendo recibido lesión alguna , mandó que la decapitasen. Pero como el verdugo descargase varios golpes y no pudiese acabar de separar del tronco la cabeza , la dejó pendiente y viva , en cuya disposición estuvo la Santa tres días , durante los cuales no cesó de exortar á los fieles para que tuviesen constancia en la fé.

En este acto representa Zampieri á la jóven Cecilia. Se halla expirante , y la expresion de su rostro , su ademan y actitud indican la mision que está desempeñando y vé ya en el ángel que aparece en el aire , el precio de sus afanes. Al rededor suyo se ven los que convencidos de la verdad que ha proclamado , acaban de convertirse , llegando la fé de algunos de ellos á recoger la sangre que mana de las heridas que Cecilia ha recibido en la garganta : episodio oportuno y que expresa perfectamente la situacion así de la Santa jóven como

#### MUERTE DE SANTA CECILIA.

de los fieles convertidos á su voz. Aquí está el papa San Urbano que consumó la obra de Cecilia , bautizando á los neófitos ; caracterizándose de este modo la escena con un accesorio propio, representacion del acto que inmediatamente la precedió y se halla íntimamente enlazado con ella.

El cuadro pues, en cuanto al fondo está perfectamente concebido.

No es menos recomendable esta obra en cuanto á su forma. La composicion está bien dispuesta , teniendo la unidad necesaria que releva tanto el objeto principal : ninguna monotonia en los grupos; expresion propia , natural y necesaria , esto es , que nada tiene inútil ó indiferente. A un dibujo correcto y puro va unido un colorido vigoroso , circunstancias todas que prueban el genio y talento de Domingo Zampieri.

Este cuadro está en el día algo deteriorado.

Se halla en la segunda capilla de la derecha en la iglesia de San Luis de los franceses. Es colateral del de *Santa Cecilia distribuyendo los bienes á los pobres* , obra del mismo pintor.

Ha sido grabado por J. B. Pascalini , por J. B. de Poilli. En 1772 le grabó tambien Domingo Cunego.

Tiene de alto 4 metros ? ; y de ancho 4 ?

---

a San Urbano que  
ófitos; caracteri-  
propio, representa-  
habla intimamente

mente concebido.  
o á su forma. La  
ad necesaria que  
ia en los grupos;  
e nada tiene inútil  
un colorido vigo-  
y talento de Do-

lesia de San Luis  
*distribuyendo los*

Poilli. En 1772





*Van Dyck pinxit.*

LA FEMME DE VAN DYCK ET SON ENFANT.

LA MOGLIE DI VAN DYCK E IL SUO BAMBINO

*Lam. 174.*

LA MUJER DE VAN-DYCK Y SU HIJO.

ESC.

Bue  
del pri  
ria, ó  
tipos, l  
cion d  
Sin em  
de Van  
decir l  
todo lo  
hallar.

Fáci  
Pres  
estable  
la imit  
rales  
aunque  
produce  
janza  
natural  
todas  
que sol  
tar este  
estrech

## LA MUJER DE VAN DICK

Y SU HIJO.

Buena ocasion ofrece el cuadro de este número á los partidarios del principio de imitacion como fin del arte , para demostrar su teoria , ó cuando menos para hallar una prueba en que solidarla. Los tipos, la composicion, la expresion todo puede hacer creer que la intencion del pintor fué representar á la Virgen Maria con el niño Jesus. Sin embargo sábese con certeza que aqui están el retrato de la esposa de Van Dich , Maria Ruthven y el de su hijo : por consiguiente, podrán decir los partidarios del referido principio , en la naturaleza existe todo lo que el arte debe reproducir , la dificultad está en saberlo hallar.

Fácil será desvanecer este argumento.

Prescindamos de la sutileza con que algunos estéticos han querido establecer una diferencia entre la *imitacion* y la  *copia*  diciendo que la imitacion es la *reproduccion de las partes escojidas de la naturaleza* y la copia la *reproduccion fiel de ella* ; y demos por sentado, aunque no sea mas que momentáneamente , que el artista en la produccion de la obra de arte *ejecuta una cosa á ejemplo ó semejanza de la naturaleza*. Ahora bien ¿ el que se presente en la naturaleza una obra que el arte pueda de buen grado adoptar en todas sus partes , puede ser una razon para elevar á principio el que solo lo que la naturaleza da puede ser objeto del arte ? De adoptar este principio se seguiria la reduccion del genio á límites sobrado estrechos para esplayarse en todos los sentidos en que puede verifi-

#### LA MUJER DE VAN DICK Y SU HIJO.

carlo; al paso que sería imposible explicarse uno, como han podido realizarse esas grandes y complicadas composiciones producidas por los artistas que han vivido y los que todavía viven.

La naturaleza es para el arte un medio de imitación, no un fin de producción; porque ni es posible ejecutar una copia completamente exacta, ni la naturaleza en sus leyes generales de la producción puede descender á la producción según las ideas humanas. La naturaleza se presenta como producción de una idea, única, como de Dios, reuniendo todas las ideas posibles que pueden nacer en la mente humana, como nacida en el pensamiento infinito del Criador. El arte ha de producir según una idea nacida en lo limitado de la mente humana. Si la naturaleza en algunas de sus producciones responde á alguna de nuestras ideas, no es con intención sino porque sus leyes generales la conducen á aquel punto.

Hé aquí lo que debe de haber sucedido en el cuadro de este número: y bajo este punto de vista no puede considerarse esta obra mas que como un hecho para la exteriorización de una idea determinada, aprovechando el pintor muy acertadamente una ocasión que la naturaleza le ofreció. Y por cierto que en esta copia dió Van Dick muestras de su talento como compositor, como dibujante y como colorista.

Que la intención de Van Dick no debió de ser aquí la pintura de un retrato, puede darse por seguro. No es posible tener esta intención y ocultar una de las partes del rostro que mas pueden caracterizar la condición indispensable en este género de pintura, que es el perfil recido.

El cuadro original se halla en el gabinete del caballero Robert Lyttelton.

Francisco Bartolozzi le grabó al buril en 1770.

Tiene de alto 1 metro 39 centim.; y de ancho 95 cent.

---

HIJO.

uno, como han p  
posiciones producida  
viven.

imitacion, no una f  
una copia completo  
generales de la produ  
s ideas humanas. L  
a idea, única, con  
e pueden nacer en  
o infinito del Criador  
en lo limitado de  
sus producciones re  
intencion sino porp  
o.

el cuadro de este ni  
considerarse esta ob  
de una idea determ  
te una ocasion que  
a copia dió Van Dic  
dibujante y como o

ser aquí la pintura  
e tener esta intenc  
pueden caracteriz  
pintura, que es el p

del caballero Robe

95 cent.

(175)



Benard pinx.

226.

THÉTIS PORTANT L'ARMURE D'ACHILLE.

Tabla 18.

TETIS PORTE LA ARMADURA D'ACHILLE.

Lám. 173.

TETIS LLEVANDO LA ARMADURA DE ACHILLES.

ESC.

Si e  
mero ,  
si con  
este m

La  
griega  
que los  
solucio  
á susti

Patr  
tis mac  
armas

e Vu  
á prese  
se lan  
ciendo

En e  
como M  
ballos  
y por

Esta  
sospec  
en que

**TETIS**

**LLEVANDO LAS ARMAS Á AQUILES.**

Si el pintor Gerard se inspiró para este cuadro del texto de Homero, es preciso confesar que no fué fiel á lo que en este se lee ; si conocedor de la mitología se refiere á las ideas teogónicas sobre este mito, pudo ser mas libre en la representacion.

La enemistad de Aquiles con Agamenon , jefe de la espedicion griega contra Troya , hizo que aquel se retirara del campamento sin que los ruegos de unos ni de otros pudiesen hacerle ceder de su resolucion. Sin embargo Aquiles permitió que su amigo Patroclo fuese á sustituirle, cediéndole para ello sus tropas y sus armas.

Patroclo pereció en un combate y Aquiles quedó desarmado. Tetis madre de este héroe solicitó de Vulcano la fabricacion de otras armas ; y dice Homero con este motivo :

« Vulcano , no bien hubo concluído esta armadura , se apresuró á presentarla á la madre de Aquiles ; y la diosa sin perder momento se lanza con la rapidez del águila desde lo alto del Olimpo conduciendo esas armas , obra maestra de Vulcano. »

En el cuadro de este número Tetis no hiende los aires , sino que como Nereida surca las olas de la mar sobre un carro tirado por caballos marinos , acompañada en su espedicion por otras Nereidas y por Tritones.

Esta circunstancia y la tristeza de que parece poseida Tetis , hace sospechar que el pintor no ha querido representar mas que el acto en que esta Nereida , cediendo á los decretos del Destino que le habian



#### TETIS LLEVANDO LAS ARMAS Á AQUILES.

sido anunciados de antemano, y que intentó en vano prevenir ocultando á su hijo Aquiles entre las hijas de Licomedes, con harta dolor de su corazón llevó á este hijo querido las armas fabricadas por Vulcano con las cuales habia de pelear al pié de los muros de Troya.

No hay duda que este es el acto que Gerard ha querido presentar habiéndolo hecho con toda propiedad, caracterizando la categoria de la Nereida, y su dolor: dolor que debió de convertirse en afán y ansioso cuidado en el hecho sacado de Homero, que se ha citado en primer lugar, pues en él no pudo existir el dolor de que está aquí poseida la Diosa como sentimiento dominante, sino este cuidado y este afán al ver á su hijo desarmado. Verdad es que el escudo que los tritones conducen parece ser el que forjó Vulcano despues de la muerte de Patroclo, puesto que en él se ven representadas las escenas maravillosas que describe Homero; pero esto puede considerarse como una libertad que se ha tomado el pintor, y debe excusarse en gracia de la completa caracterizacion del asunto.

Buena eleccion fué la de Gerard de un asunto semejante, ya que su intencion fué pintar un cuadro que hiciese juego con la Galatea de Rafael.

Y así como en esta eleccion, demostró no poco talento en la composicion y el dibujo, á fin de no desmerecer al lado de tan gran maestro.

Este cuadro vió por primera vez la luz pública en la Exposicion de 1822.

En el dia se halla en el gabinete del príncipe Pozzo de Borgo. Ha sido grabado por M. Richoinme, el mismo que grabó el cuadro de la Galatea que se ha citado.

Tiene de alto 67 centímetros; y de ancho 50.

---

ILES.

no prevenir ocul-  
edes , con hara  
armas fabricadas  
de los muros de

uerido presentar  
ando la categori  
nvertirse en añ  
que se ha citada  
olor de que est  
, sino este cū-  
es que el escudo  
Vulcano despues  
representadas lo  
sto puede consi-  
tor , y debe es-  
el asunto.

mejante , ya que  
con la Galate

alento en la con-  
ado de tan gra

en la Expositio

Pozzo de Borgo  
ue grabó el cua-





DISCOBOLE EN REPOS.

252.

DISCOBOLO IN REPOSO

Lan. 176.

DISCOBOLO EN REPOSO.

ESCU

No e  
 en acci  
 los disc  
 tintos m  
 aquí por  
 tiene. E  
 sentada  
 tica ó ca

La ac  
 cansar s  
 quierda  
 responde  
 do que e  
 peso, m  
 mas fuer  
 mucha p  
 dido y e  
 sostener  
 cuerpo h  
 corvan e  
 balance l  
 perfectam  
 circunsta  
 fuerza fis  
 da dejan o  
 S

**DISCOBOLLO EN REPOSO.**

No es cosa de repetir aquí lo que se dijo al hablar del Discóbolo en acción representado en la lámina 39, respecto de quienes fueron los discóbolos, que clase de ejercicio fué el del disco, y de los distintos modo de arrojar ese circo de metal ó de piedra. Téngase pues aquí por reproducida la parte histórica que el artículo respectivo contiene. En consecuencia el artículo correspondiente á la estátua representada en la lámina de este número debe reducirse á la parte artística ó crítica.

La actitud de este Discóbolo no puede ser mas natural. Para descansar sin duda el brazo derecho, sostiene el disco con la mano izquierda: el cuerpo carga perfectamente sobretodo el costado que corresponde á esta mano: el hombro derecho se levanta, del mismo modo que el brazo que le corresponde se dobla como para equilibrar el peso, mientras la mano se cierra agarrando un objeto á fin de hacer mas fuerza. ¡ Lástima que el apuntado que aquí se dejó, haga perder mucha parte del efecto de esta actitud! El brazo izquierdo está tendido y contraída la musculatura por resultado del peso que ha de sostener: la pierna derecha se adelanta para preparar un balance del cuerpo hácia delante, al paso que los dedos del respectivo pié se encorvan como para agarrarse al suelo que huellan á fin de prevenir un balance hácia atras. La tension de la cabeza hácia delante espresa perfectamente lo mismo que la actitud de esta pierna; y todas estas circunstancias, unidas á la espresion del rostro, característica de la fuerza física en que está empleada toda la economía del cuerpo, nada dejan que desear en la representacion de esta individualidad atlética.

#### DISCOBOLO EN REPOSO.

No puede uno menos de sentir que hayan quedado apuntados en la estatua que nos ocupa, porque, como se ha dicho, no dejan de perjudicar al efecto de la actitud; y sobre este particular lo mismo de hemos referirnos al del brazo derecho, que al de la pierna del mismo costado. Es muy cierto que el escultor puede hallarse muchas veces en la absoluta necesidad de mirar por la seguridad de una estatua en razon de la fragilidad del material en que trabaja, ó de la actitud; porque por natural que esta sea, el equilibrio puede en muchos casos no estar libre de un contratiempo el mas insignificante. No es cosa de censurar pues los apuntados, pero si debe eucarecer el principio de que la belleza en escultura depende no solo de la armonia entre el fondo del asunto y su forma, sino de la de uno y otro con el material en que se trabaja.

La estatua de este número es de mármol pentélico. Créese que es copia de la que ejecutó el argivo Naucyde de la escuela de Sicilia que floreció muy á fines del siglo v antes de Jesucristo ó muy principios del iv.

Fué encontrada á tres leguas de Roma, en la Via Apia. Adquirióla el papa Pio VI colocándola en el museo del Vaticano. Conducida á Francia en 1797 ha permanecido en París á pesar de la deslucion de las preciosidades artísticas á los países de donde habian sido sustraídas, hecha por la Francia en virtud de los tratados de 1815.

Ha sido grabada por Pereo.

Tiene de alto 1 metro 75 centímetros.

---

no apuntados en la  
, no dejan de pec-  
cular lo mismo de  
pierna del mism  
arse muchas vec  
ad de una estatu  
aja , ó de la ac-  
ario puede en no  
mas insignifican-  
si debe encarecen  
e no solo de la la  
de la de uno y de

Ellico. Créese que  
escuela de Sicio  
Jesucristo ó muy

la Via Apta. Adq  
el Vaticano. Con  
s á pesar de la de  
de donde habian s  
tratados de 1815



*Edward Day pinx.*

LA FEMME HYDROPIQUE.

LA DONNA IDROPICA.

*Lám. 177.*

LA MUJER HIDRÓPICA.

ESC.

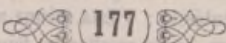
Est  
te. No

espres  
sentac  
términ  
cienci  
piés d  
su llar  
está á  
indica  
sonage  
terrur  
que la  
su ma  
que el  
gun la  
los sín

Hay  
que en  
oportu  
las mi  
El pen

La c  
hacia  
Todos

(177)



**LA MUJER HIDRÓPICA.**

Este cuadro representa una escena doméstica y de suyo interesante. No nos entretendremos en describirla, porque está todo tan bien expresado que nada queda envuelto en la duda acerca de su representación. La inspeccion que hace el personaje que está en primer término, prescindiendo de lo más ó menos importante de ella en la ciencia de curar, caracteriza al médico: la jóven arrodillada á los piés de la enferma caracteriza á una persona muy allegada á esta; y su llanto y su actitud aumentan el interés de la escena. El atril que está á la izquierda del espectador con el libro abierto, no deja de indicar que la lectura debió de ocupar un momento antes á los personajes que aquí figuran, y que un accidente repentino le ha interrumpido, toda vez que la enferma se vé en estado de abatimiento, que la jóven en el de un temor fundado de perder la compañía de su madre quizá, que se administra á la enferma un medicamento, y que el médico busca datos por un medio mas ó menos acertado, segun la ciencia lo prescribia en aquella sazón, para conocer todos los síntomas de la enfermedad.

Hay en este cuadro una verdad de accion, una unidad de interés que encantan. El lugar de la escena y su decoracion tienen toda la oportunidad para poner en contraste las comodidades de la vida con las miserias á que esta misma vida está expuesta continuamente. El pensamiento no puede estar mejor caracterizado.

La composicion tiene todas las condiciones para atraer el interés hácia un punto, á saber: el agrupamiento por enlace y por situacion. Todos los personajes se presentan al primer golpe de vista, é ins-

#### LA MUJER HIDRÓPICA.

tantáneamente atrae la atención el principal. Lo minucioso de los detalles está contrastado con los grandiosos pliegues de la cortina que deja la escena descubierta; y esta misma minuciosidad no parece que exista sino para hacer resaltar las figuras, ya que va perdiéndose á medida que deja de constituir el fondo de estas.

Todo está aquí pintado con sumo esmero y acabado con suma delicadeza. Hay naturalidad en las actitudes y ademanes, y la expresión propia y oportuna en las fisonomías, hallándose perfectamente marcada la diferencia entre el dolor físico de la paciente y el moral de las dos asistentes.

Este cuadro le adquirió el Elector palatino por setenta mil francos, habiéndole regalado después al príncipe Eugenio de Saboya. Después de la muerte de este personaje, quedó el cuadro en poder del rey de Cerdeña; y se hallaba en la galería de este monarca á fines del siglo próximo pasado. En 1799 este rey, queriendo dar al general Chausel una prueba de aprecio, le regaló este cuadro, y el general se apresuró á ofrecerle al Directorio ejecutivo, el cual le hizo colocar en el Museo.

Le ha grabado Fosseyeux y A. Claessens.

Tiene de alto 86 centímetros; y de ancho 70.

---

ánucioso de los  
es de la cortina  
ciosidad no pa-  
, ya que va per-  
de estas.

abado con suma  
manes , y la es-  
lándose perfecta-  
la paciente y a

setenta mil fran-  
genio de Saboya.  
el cuadro en po-  
a de este monar-  
ey , queriendo da-  
aló este cuadro,  
ecutivo , el cual





Sebastien del Pombia p.

296 lit.

RÉSURRECTION DE LAZARE.

RISURREZIONE DI LAZARO

Léon 78.

RISURRECCION DE LAZARO.

ES

E  
 Mar  
 dos  
 «est  
 Hijo  
 vió  
 mas  
 dijo  
 esta  
 taba  
 ñor  
 entre  
 vivir  
 ria v  
 su h  
 de  
 «  
 una  
 Y  
 le di  
 Jes  
 de D  
 Qu  
 dre ,

## RESURRECCION DE LÁZARO.

En una aldea de Bethania moraban Lázaro y sus dos hermanas Marta y María, los tres muy amados de Jesus. Lázaro enfermó y las dos hermanas enviáronlo á decir á este. Cuando lo oyó Jesus dijo: «esta enfermedad no es para muerte sino para que sea glorificado el Hijo de Dios por ella» y se detuvo aun dos dias. Pasados estos volvió á Judea y dijo á sus discípulos: «Lázaro nuestro amigo duerme: mas voy á despertarle del sueño» y no comprendiéndole ellos, les dijo: «Lázaro ha muerto; y me huelgo por vosotros de no haber estado allí, para que creais.» Vino pues Jesus y halló que Lázaro estaba ya en el sepulcro. Y Marta dijo á Jesus luego que le vió: «Señor si hubieras estado aquí, mi hermano no hubiera muerto» y Jesus entre otras cosas contestó: «El que cree en mí, aunque hubiere muerto, vivirá; y todo aquel que vive, y cree en mí no morirá jamás.» María vino despues, y luego que vió á Jesus repitió lo que había dicho su hermana. Y continua San Juan desde el versículo 38 del cap. XI de su evangelio:

«Mas Jesus gimiendo otra vez en sí mismo, fué al sepulcro. Era una gruta y habian puesto una losa sobre ella.

Y dijo Jesus: Quitad la losa. Marta que era hermana del difunto, le dice: Señor, ya hiede, porque es muerto de cuatro dias.

Jesus le dijo: ¿No te he dicho que si creyeres, verás la gloria de Dios?

Quitaron pues la losa; y Jesus alzando los ojos ó lo alto, dijo: Padre, gracias te doy porque me has oido, etc. etc.



## RESURRECCION DE LÁZARO.

Y habiendo dicho esto , gritó en alta voz , diciendo : Lázaro , ve fuera.

Y en el mismo punto salió el que habia estado muerto , atado los piés y las manos con vendas , y cubierto el rostro con un sudario. Jesus les dijo : desatadle , y dejadle ir.

Muchos pues de los judíos , que habian venido á ver á Maria y á Marta y vieron lo que hizo Jesus , creyeron en él. »

Hé aquí el texto ; y véase si la representacion corresponde á él. Jesus habló en alta voz : Marta dijo que el cuerpo hedia : Lázaro sale del sepulcro quitándose el sudario ; y en virtud de la disposicion del Salvador , le quitan las vendas : muchos en vista del milagro creyeron. Todas estas ideas están aquí perfectamente espresadas.

La composicion está tambien perfectamente dispuesta , llamando muy especialmente la atencion los personajes principales. No desmerece de la composicion el dibujo ni el colorido : es que la invencion del cuadro es de Miguel Angel , y la ejecucion , de Sebastian del Piombino , nada tiene pues de extraño , que se hallen en él las cualidades de dibujo de la escuela florentina y el vigor del colorido de la veneciana.

Este cuadro fué pintado en tabla habiéndose trasladado al lienzo desde que se halla en Inglaterra.

Le encargó el cardenal de Médicis para la catedral de Narbona y estuvo allí unos dos siglos. Falto de fondos el cabildo para la reparacion de la iglesia , le cedieron al duque de Orleans , regente del reino por 29,000 francos ; figurando desde entonces en el palacio real de Paris hasta 1791. El banquero Angerstein pagó por él 87,000 francos : desde el poder de este debió de pasar á la galeria en que se halla actualmente.

De este cuadro se conocen dos grabados : uno por Delaunay , y otro por R. W. Siever.

Tiene de alto 8 metros 95 centímetros ; y de ancho 3 metros.

iendo: Lázaro, ve

lo muerto, atado  
stro con un sudario

o á ver á Maria y  
L.»

corresponde á  
erpo hedía: Lázaro  
nd de la disposicio  
sta del milagro cre  
e espresadas.

ispuesta, llamand  
cipales. No desme  
es que la invencio  
bastian del Piomb  
I las cualidades del  
ido de la veneciana  
trasladado al lien

ral de Narbona ye  
o para la reparaco  
regente del reino  
n el palacio real  
por él 87,000 fran  
lería en que se hall

o por Delamay.

ancho 3 metros.



*Richard pinx.*

386

FRANÇOIS I<sup>er</sup> ET SA SŒUR MARGUERITE.

FRANCESCO I.<sup>o</sup> E SUA SORELLA MARGHERITA

*L'An 179.*

FRAN.<sup>co</sup> I.<sup>o</sup> Y SU HERMANA MARGARITA.

## FRANCISCO I DE FRANCIA

### Y SU HERMANA MARGARITA.

Hé aquí un cuadro que lo mismo puede pertenecer á la pintura de género por su fondo, que á la del retrato por los personajes que en él figuran.

Francisco I de Francia hallándose en el castillo de Chambord escribió con un diamante en los cristales de una ventana los dos versos siguientes :

Souvent femme varié,  
Bien fol est qui s'y fie.

que vertidos libremente al español, valen

Muy variable es la mujer:  
Fiar en ella es loco ser.

Margarita de Navarra hermana del monarca, mujer que á su firmeza de carácter, y al cariño que profesaba á Francisco I reunia un talento poco comun y una instruccion esmerada, al advertir esos versos, echa en cara á su hermano la falta de galanteria por haber injuriado al sexo á que ella pertenecia, por el cual tantas deferencias habia él tenido, y al que ella estaba obligada á defender.

Este asunto no pasa de ser un incidente familiar sin antecedentes y sin trascendencia, y en este sentido el cuadro podria considerarse como perteneciente á la clase de la pintura de género. Sin embargo, este incidente no deja de revelar el talento de una mujer contra la

FRANCISCO I DE FRANCIA Y SU HERMANA MARGARITA.

indiscrecion de un hombre ; y en este caso el cuadro tiene un interés mayor que el de una simple representacion de costumbres á que está reducida la pintura de género.

Si el pintor ha querido presentar el retrato de dos personajes notables , y valiéndose de un hecho histórico ha querido hacerlos mas interesantes , no hay duda que lo ha alcanzado , porque nunca es mas interesante un retrato que cuando se coloca al personage en situacion determinada por una accion por insignificante que sea , pero sin desarrollar su carácter en movimientos y diferencias que no dejen trasparentar su alma : porque es condicion precisa de un retrato el presentar al personage , no cual puede ser en circunstancias dadas , sino cual es en estado de inexcitacion en que comunmente el hombre se halla.

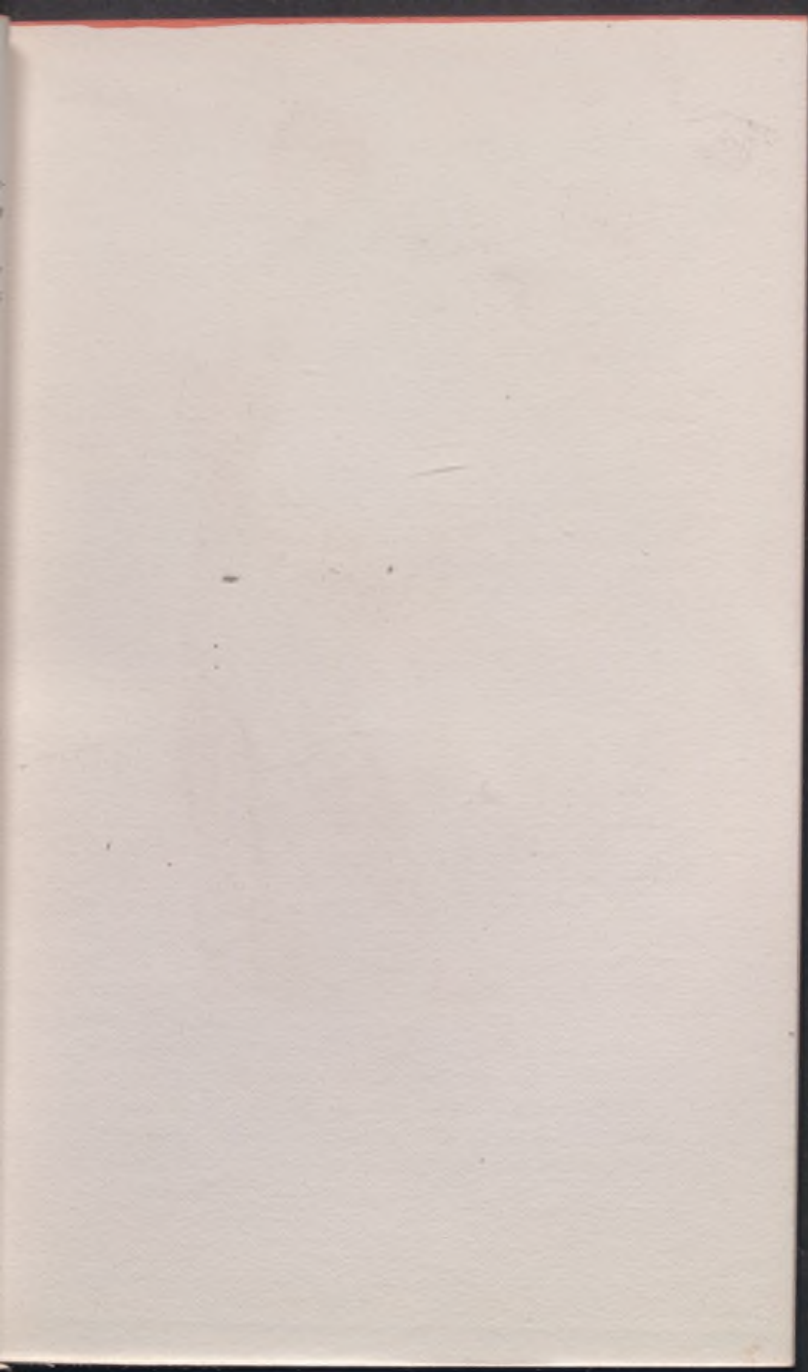
La espresion de Margarita no puede ser mas propia y característica de un reproche dado con toda la dulzura de que es capaz el corazon de una mujer cuando ama , y con toda la superioridad de un talento privilegiado , contra la ligereza de un monarca como Francisco I y galanteador como él lo fué. El ademan de Francisco I parece indicar mas la escusa de un caprichio , que un empeño en afirmarse y persistir en lo que escribió.

La propiedad escénica , si se permite llamar así á la propiedad arqueológica relativa á la arquitectura , trages y muebles , está aqui bastante observada ; y no decimos completamente , porque ignoramos del todo si esa lucerna que cuelga del techo es histórica.

Este cuadro vió por primera vez la luz pública en la exposicion del año xii de la República ( 1804 ) ; y fué entonces muy bien recibido.

Le ha grabado M. Desnoyers.

Tiene de alto 84 centímetros ; y de ancho 66.







VÉNUS DITE LA VÉNUS D'ARLES.

VENERE DITTA LA VENERE D'ARLI

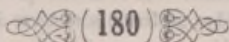
*Lám. 166.* VENUS LLAMADA DE ARLES.

ES

ciu  
car  
y c  
dec  
ma

to  
zos  
el  
en  
vic  
con  
en  
el  
cas  
lan  
con  
rep  
gu

tid  
Est  
raz  
hal



VENUS DE ARLES.

La estatua de este número fué encontrada en Arles en 1651. Esta ciudad fué una colonia romana muy importante. Julio César en sus campañas de la Galia tuvo á esta ciudad en mucha consideracion; y como la divisa de este grande hombre fué *Venus victrix*, de aqui deducen que nada tiene de extraño el que se encontrase en esta comarca la estatua que nos ocupa.

Están acordes los arqueólogos en que representa una Venus victoriosa; pero el haberse encontrado sin la parte extrema de los brazos, ha dado lugar á una disidencia entre el restaurador Girardon y el arqueólogo Visconti. El primero creyó oportuno y propio colocarle en la mano izquierda un espejo; pero el segundo creyó que, como victoriosa, debió llevar un casco en la mano izquierda, y apoyarse con la derecha en una lanza. En otra estatua de Venus encontrada en las ruinas del Teatro de Capua que existió, segun creemos, en el palacio real de Caserta, esta diosa tiene en efecto el pié sobre un casco; y en las medallas se vé á la *Venus victrix* apoyada en una lanza; cuyas circunstancias vienen á dar razon de la razon de Visconti, sin que por esto pueda reprocharse al restaurador Girardon la representacion de un espejo en la mano al cual dirige la diosa su lánguida y dulce mirada.

Es muy comun entre los antiguos la representacion de Venus vestida ó arropada desde las caderas abajo, llegando hasta á formar tipo. Este modo de representacion ó tiene un sentido moral, ó es una razon de solidez material de la estatua. En el primer caso podria hallarse al sentido de que la hermosura no necesita adornos de nin-

## VENUS DE ARLES.

guna clase, pero ha de conservar el pudor: en el segundo no podría concederse al escultor todo el mérito que á primera vista pudiera atribuírsele por haber preferido someterse á las condiciones de la materia en que trabajó, antes que á la idea que en la Venus debió revelarse.

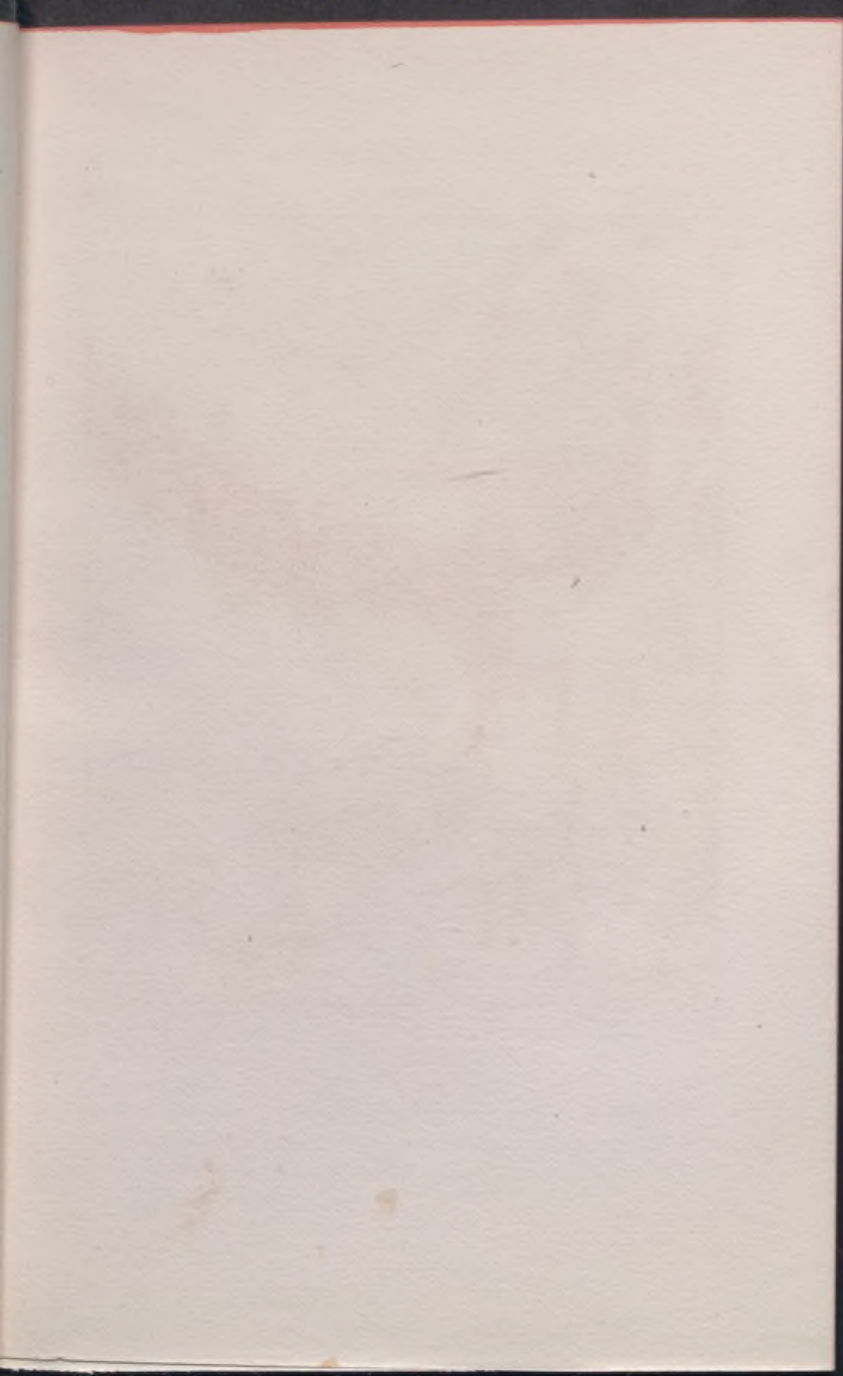
El ropaje de la estatua de este número en su plegado se resiente un tanto de cierta dureza, sin que con esto quiera decirse que estos pliegues no sean razonados. Esta clase de plegado es el que ha dado pie á algunos escultores del siglo pasado, serviles imitadores de lo antiguo, á la representacion de esos ropages pegados al cuerpo que cubren, y que han sido llamados con razon, *paños mojados*.

La estatua de este número está ejecutada en mármol griego muy duro y de color algo ceniciento. Segun se cree este material fué procedente del monte Himeta que se eleva en la comarca de Atenas.

Cuando fué descubierta fue llevada á Paris; y en 1680 pasó á decorar la galeria del real sitio de Versalles que entonces se construyó.

Ha sido grabada por Muller hijo.

Tiene de alto 2 metros.





*C. du Sart pin.*

PAYSANS JOYEUX.

CONTADINI ALLEGRI

*L'ém. de.*

PAISANOS ALEGROS

## LABRIEGOS ALEGRES.

Hé aquí un cuadro de costumbres de Holanda en el siglo XVII, época en que vivió Cornelio del Sart. Son labriegos que, de sobremesa, beben, fuman y se alegran quizá mas de lo que la cordura y el bien parecer permiten; pero con un entusiasmo hijo de un apego á la vida, á lo presente, y al país cuyas risueñas perspectivas tienen á la vista, que llega á hacer envidiable ese estado en que los ha puesto el abuso de licores espirituosos y el humo del tabaco.

Pequeño argumento, si se quiere, es este para un cuadro: accion sin antecedentes, sin enredo y sin desenlace, no presentando un conjunto de momentos en que pueda el pintor escojer á su sabor. Aquí no hay mas que una escena muy comun y aun vulgar, que vista en el natural, repugnaria á una persona medianamente educada; y sin embargo que, representada por el arte, figura con satisfaccion, y aun como joya preciosa, en los salones de esas gentes en donde la elegancia la riqueza y los escogidos modales se ven brillar, excitando la curiosidad y moviendo el mas vivo interés. Es que aquí hay una escena que atrae todas nuestras simpatias, porque presenta la vida de la naturaleza con todos los elementos que pueden caracterizarla, sin tener mas pretensiones que el apego á la existencia, sentimiento que la misma naturaleza nos inspira.

Esta circunstancia dá á entender que la pintura de género debe tener otro objeto que la simple imitacion de la naturaleza; que debe su fondo responder á una utilidad moral del mismo modo que las demás clases de pintura; que debe encerrar una idea que constituya

#### LABRIEGOS ALEGRES.

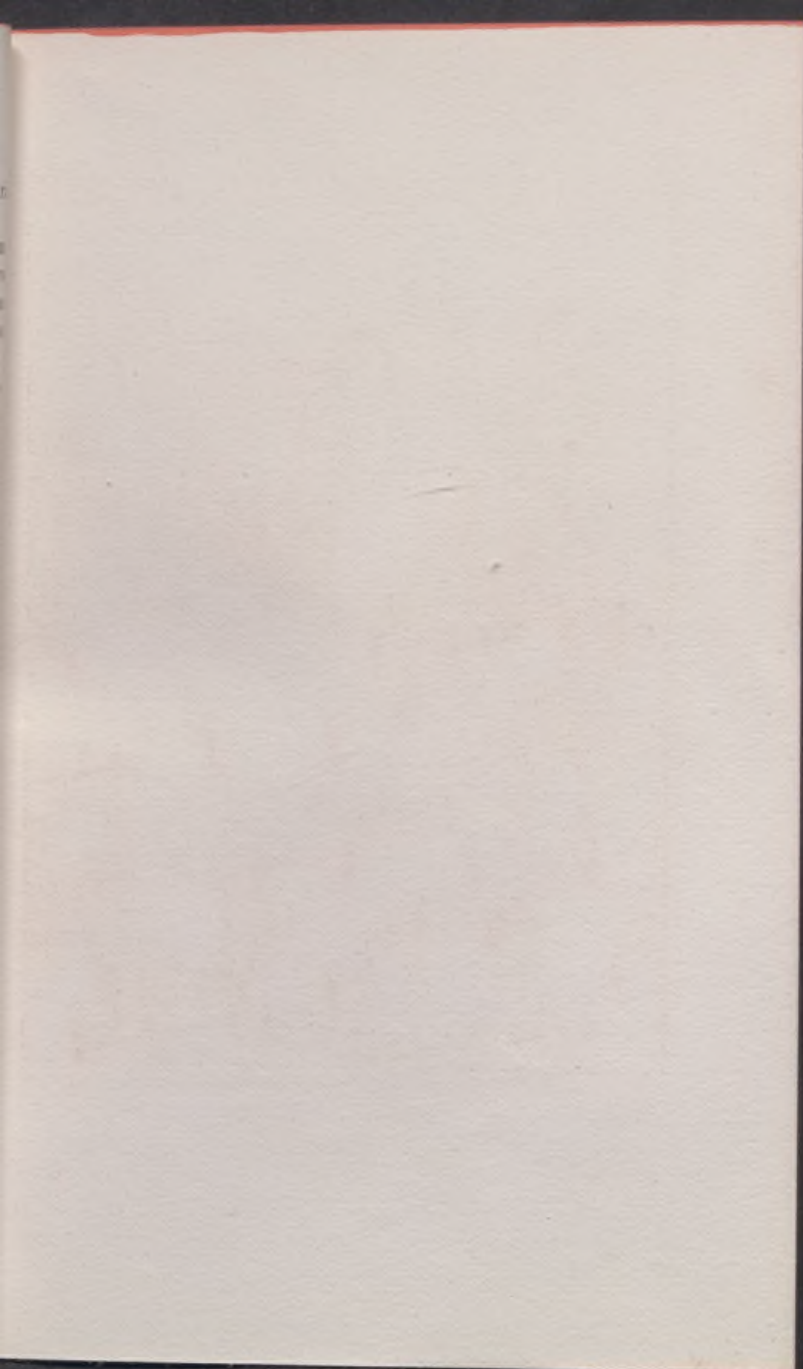
esta imitacion en obra de arte, y que, aunque en inferior categoria sea digna de la nobleza de la representacion artistica.

Cornelio del Sart como buen holandés y como artista, no pudo menos de interesarse por alguna escena de la naturaleza de la que vemos en el cuadro de este número; y en lo prodigioso de su memoria, debió de ocurrírsele su representacion. Y la realizó con la verdad, presentando la escena rodeada de todo lo caprichoso de la vegetacion, toda la rusticidad de una choza de labriegos, y todo el desórden de una casa de labranza; desórden, digámoslo así, exigido por la naturaleza de los trabajos del campo; reuniendo á todas estas circunstancias un colorido de una verdad y efecto sorprendentes.

El cuadro de este número existió en el gabinete del célebre pintor inglés Josue Reynolds. Despues de la muerte de este pintor sabemos que haya pasado á ningun museo público.

Grabóle Guillermo Woollet en 1767.

Tiene de alto 50 centímetros; y de ancho 40.







*Robens pinx.*

JUGEMENT DERNIER.

*Tabola 21.*

GIUDIZIO FINALE.

*Line. 180.*

JUICIO FINAL.

EL JUICIO FINAL.

¿Hay algun texto á que pueda el pintor atenerse para la representacion del juicio final?

El evangelista San Juan en el cap. XI de su Apocalipsis dice: « Y el séptimo ángel tocó la trompeta y hubo en el cielo grandes voces, que decian: El reino de este mundo ha sido reducido á Nuestro Señor, y á su Cristo, y reinará en los siglos de los siglos:

« Y los veinte y cuatro ancianos (*en los cuales está representada la Corte de los bienaventurados*) que delante de Dios están sentados en sus sillas, se postraron sobre sus rostros, y adoraron á Dios, diciendo:

« Gracias te damos, Señor Dios todopoderoso, que eres y que eras, y que has de venir: porque has recibido tu gran poderio, y has entrado en tu reino.

« Y las gentes se han airado, mas ha llegado tu ira, y el tiempo de ser juzgados los muertos, y de dar el galardón á tus siervos los profetas, y los santos y los que tienen tu nombre, á los pequeñitos y á los grandes, y de exterminar á los que inficionaron la tierra.

« Y se abrió el templo de Dios en el cielo: y el arca de su testamento (*la humanidad gloriosa de Jesucristo*) fué vista en su templo, y fueron hechos relámpagos, y voces, y terremoto, y grande pedrisco. »

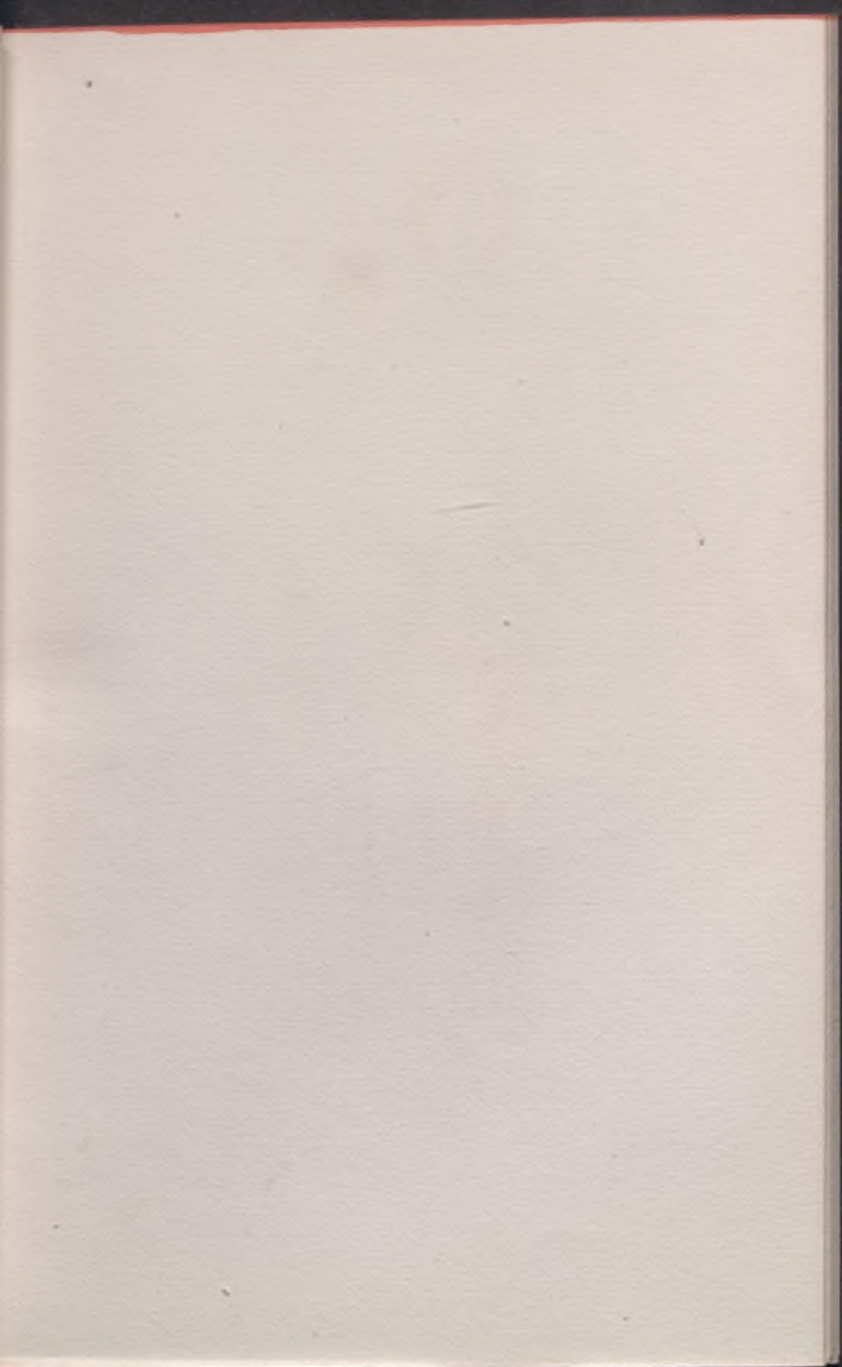
Además, el símbolo de la fe cristiana ordenado por los apóstoles, dice que Jesucristo « subió á los cielos, y está sentado á la diestra de dios Padre todopoderoso: y desde allí ha de venir á juzgar á los vivos y á los muertos. »

Asunto es este tan difícil de concebir en su fondo, como de componer en su forma para ser representado en pintura. La misma libertad en que queda el artista en uno y otro elemento del arte, aumenta esta dificultad. Rubens ha realizado el pensamiento, guardando mucha fidelidad con la profecía y con el símbolo que se ha citado; sin embargo fuerza es confesar que el barroquismo, tan en boga en su tiempo, le hizo caer en una variedad de actitudes que, fatigando la vista, rebajan la sublimidad del hecho profetizado. Ese amontonamiento de seres humanos que mas parecen agrupados para escalar el cielo que para alcanzar la gloria eterna, ese farrago de miembros que es preciso estudiar con detencion para acertar con el cuerpo que pertenecen y hallar su mútua relacion, es un alarde de fecundidad de ingenio que no podria tolerarse en un pintor de nuestra época. Esto no quiere decir que el cuadro deba desmerecer del concepto aventajado en que generalmente se le tiene en el mundo artístico, porque tiene episodios bien concebidos y bien ejecutados, siendo mucha la riqueza de efectos que en él se notan. Si hemos censurado algo, ha sido culpando menos al pintor que á su época. Por lo demas la composición está perfectamente dispuesta: la corte de los bienaventurados, cuyo lugar privilegiado ocupa la Madre del supremo juez; las trompetas convocando al juicio; el grupo de los buenos, presentados por los ángeles; el de los malos, rechazados por San Miguel y hechos presa de los satélites de Satanás, están debidamente caracterizados.

Por el capricho, que no por la intencion, son notables los retratos de Elena Forman, aquella esposa del pintor, y del pintor mismo, que se hallan en el grupo de los escogidos. Ella está con los brazos cruzados sobre el pecho: él está á su espalda.

A petición de Wolfgang-Guillermo, duque de Neubourg, pintó Rubens este cuadro para la iglesia de los jesuitas de esta ciudad. El elector palatino Juan Guillermo le reemplazó con otro para hacerle figurar en su galeria de Dusseldorff. Desde allí pasó á la indicada en la cabecera de este artículo. En la de Dresde hay un boceto de él.

Tiene de alto 6 metros 25 cent.; y de ancho 4 metros 70 cent.





Michel Angelo Buonarroti

40.

BACCHUS.

BACCO

Edm. 183

BACO.

**BACO.**

Al considerar que un artista cristiano, ha ocupado su cincel para esculpir una divinidad pagana, no puede uno menos de preguntar, cual fué el objeto que el escultor llevó. Si hubo en ello un fin alegórico, habida razon del sitio que la estátua debió ocupar, podrá muy bien entenderse la idea: si no existió aquel objeto, si la estátua no tuvo sitio determinado que ocupar, será fuerza dolernos de que el cincel cristiano, enamorado por decirlo así, de la forma, dejase completamente abandonada la idea y trabajase por solo trabajar.

No faltará quien diga ¿y la libertad del arte, donde estará entonces? Es verdad que el arte existe por sí solo; y que aunque se coloque al lado de la religion y de la moral, ni la religion ni la moral son su objeto, sino la belleza; pero así como el arte por ser libre no debe ser libertino, tampoco debe permitírsele ser pagano; y en nuestros dias no puede concebirse una divinidad pagana producida por el arte, sino con un fin alegórico. Este es el único modo que podrá verse sin repugnancia entre los cánticos cristianos, el Olimpo de Grecia y de Roma, sin echar de ver el anacronismo.

Prescindiendo ahora de estas reflexiones y ocupándonos de la estátua en su ejecucion, no cabe duda que en la caracterizacion anduvo acertado Miguel Angel respecto de los atributos; como si dijéramos, del simbolismo especial del mito; pero no tanto respecto de las cualidades del cuerpo ó sea de la estructura ó configuracion de la individualidad; lo que puede probar que la actualidad siempre hace traicion al artista imitador de lo de las edades pasadas, y que Miguel Angel no

## BACO.

tuvo en cuenta el carácter del mito que ocupó su imaginación porque no sintió con el dogma pagano.

Con la autoridad de arqueólogos-artistas puede citarse el Baco de los antiguos como tipo de la juventud, tomado de la naturaleza de los eunucos, presentándose sus formas meciéndose entre las del hombre y las de la mujer. En las mejores representaciones de Baco que hicieron los antiguos paganos constantemente se ven los miembros delicados y redondeados, con las caderas carnosas é hinchadas como las de la mujer; porque Baco, según la mitología, fué educado como tal, y como tal es preciso pues caracterizar su individualidad. Sin embargo Miguel Angel Buonarroti con su talento estatuario ó por mejor decir, con sus conocimientos de la estructura del cuerpo humano, se curó poco de la individualidad, y haciendo alarde de tales conocimientos presentó un jóven cuyas proporciones generales y musculatura están bien lejos de responder á la idea que los antiguos tuvieron del mito que en la estatua de este número tomó dicho artista por objeto de su representación escultórica.

Gori, llevado sin duda de un espíritu nacional, que es siempre apreciable, aunque no siempre justo, ha comparado la estatua de Buonarroti con las obras maestras de la antigüedad. Para juzgar á un artista es preciso no ser apasionado de su escuela.

La estatua de este número ha sido grabada por C. Langlois y por C. Ulmer

Tiene de alto 2 metros.

acion por-

el Baco de  
tura de  
s del hom-  
Baco que  
miembre  
nadas como  
lucado co-  
vidualidad.  
uario ó por  
uerpo hu-  
le de tales  
enerales y  
s antiguos  
dicho ar-

s siempre  
státua de  
juzgar á

lois y por





Fro. Bartolomeo piaz.

Dor.

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS.

LA VERGINE E IL RABBINIO CRISTO

Lm. A.

LA VIRGEN Y EL NIÑO JESUS.

ESC.

Este  
demás  
motivo  
notar s  
Virgen  
nombre

Ha  
rasgos  
Maria n  
no deja  
el rigor  
campea  
especial  
matron  
venil.

Fun  
de este  
retrato  
bido na  
esta pos  
de ser  
que par  
plano,  
teristica  
la inten

## LA VIRGEN Y EL NIÑO JESUS.

Este cuadro no tiene apellido especial con que distinguirlo de los demas de su clase; ni hay en él nada de particular que pueda dar motivo para inventarle, ni su historia ofrece circunstancia que de notar sea para el mismo objeto. Llámesele, pues, simplemente *la Virgen de Fra Bartolomeo* ó *de Baccio della Porta* que es el otro nombre con que comunmente es conocido este pintor.

Ha dicho algun crítico que la cabeza de la Virgen no ofrece los rasgos de la juventud y espresion virginal que deben caracterizar á Maria madre del Salvador. Sin ánimo de atacar esta opinion, porque no deja de tener algun fundamento, quizá se disminuirá un tanto el rigor de la censura, si se dijese que la grandiosidad de formas que campea en esta composicion, es lo que puede haber contribuido muy especialmente á que la Virgen tenga el aspecto mas bien de una matrona, que de una muger en los primeros albores de la edad juvenil.

Fundados en esta falta que se ha querido censurar en el cuadro de este número, se ha supuesto que esa Virgen no era mas que un retrato, si bien no se ha designado la persona retratada, ni ha habido nada en que fundar tal suposicion. La figura está de perfil; y esta posicion, aunque la pintura de retratos no la rechace, no deja de ser una prueba contra la supuesta intencion del pintor; al paso que parece mas propia del escultor que esculpe una figura sobre un plano, que del pintor que quiere presentar todos los rasgos característicos del rostro de una persona determinada. Demos por negada la intencion de retratar, y supóngase que el pintor no quiso hacer mas

que tomar del natural lo que necesitó para su composición. En este caso será preciso en primer lugar, traer á colación la fecha de este cuadro, á fin de conocer si *Fra Bartolomeo* en sus escrúpulos, se permitió un estudio sobre un modelo de muger, que quizá no tuvo inconveniente en hacer cuando en el siglo solo fué *Baccio della Porta*; y en seguida podrá entrarse de lleno en la cuestion de propiedad de los rasgos característicos del personaje, ó de acierto en la idealización de la naturaleza.

Hemos dicho al principio de este artículo lo que pensábamos respecto del defecto que algunos críticos han querido notar en esta composición. Inútil es por consiguiente que lo repitamos para dar á conocer nuestra opinion sobre el particular.

En cuanto á la ejecución, dicen de este cuadro los que le han examinado, que tiene un colorido de los mas pastosos, y que está concluido todo con sumo esmero y delicadeza. Está pintado en tabla.

Este cuadro figuró en otro tiempo en la galeria del archiduque Leopoldo en Bruselas.

Ha sido grabado por Van de Stien y por C. Pfeiffer.

Tiene alto 85 centim.; y de ancho 72.

n. En este  
ha de este  
pulos, se  
á no tuvo  
ccio della  
n de pro-  
acierto en

amos res-  
esta com-  
dar á co-

han exa-  
está con-  
en tabla.  
que Leo-



SVE FAMILIE.  
SANTA CAROLINA.  
M.D.C.C.LXXIII.

Andrés Tumbaco pin.

ESC.

El  
obser  
Tal in  
como  
hiciere  
sido o  
Sin  
carac  
Ha  
la fel  
y sin  
recha  
espre  
otro  
señala  
adivin  
no, y  
como  
Pr  
nado  
mano  
muy  
cuida

( 185 )

## LA VÍRGEN DEL SACO.

SACRA FAMILIA.

El apellido de esta Sacra familia está tomado del incidente que se observa en el cuadro, que consiste en estar apoyado San José en un saco. Tal incidente ha servido también á algunos para considerar este saco como característico del viage que Maria con el niño Jesus y San José hicieron á Egipto huyendo de la persecucion de Herodes, habiendo sido contada esta Sacra familia entre las llamadas *Reposo en Egipto*.

Sin embargo fuerza es confesar que nada existe en el cuadro que caracterice aquel ardiente pais.

Hay en esta composición una nobleza y una dignidad que revelan la felicidad divina de que gozan los personajes que en ella figuran; y sin embargo la leyenda que se permitió el pintor escribir á la derecha del cuadro, en el neto del pedestal, no guarda armonia con la espresion de la Virgen. El ademan de esta Señora parece no tener otro objeto que llamar la atencion del espectador hácia su hijo: le señala con el índice de la mano derecha; y con el gesto quiere uno adivinar mas bien las palabras: *aquí está para que le adoreis*, que no, *yo que le engendré le adoro, bien podeis vosotros adorarle*: pues como dice la leyenda: *quem genuit adoravit*.

Prescindiendo de la mayor ó menor propiedad del libro encuadrado que está al lado de la virgen y del que tiene San José en las manos, no hay duda que la ocupacion de este patriarca caracteriza muy bien la tranquilidad que reina en su espíritu, y que ningun cuidado le agobia ya sobre la suerte de Jesus: circunstancia que po-

#### LA VIRGEN DEL SACO.

dria poner el sello á la opinion de los que dicen que esta Sacra familia pertenece á la clase de las que pueden llamarse *Reposo en Egipto*, si hubiese en el cuadro algun dato que pudiese dar á entender esta localidad, como se ha dicho al principio.

Richardson dice que no puede imaginarse nada que mas llame la atencion, y que tenga mas vida, gracia y belleza que este cuadro.

Por exagerada que parezca esta opinion, no podrá negarse que esta pintura es muy escelente, y una de las mejores de su autor: y el autor es tambien uno de los mejores maestros de la época de la restauracion de las artes.

Se observará que el punto de vista de este cuadro está supuesto fuera del marco y mas bajo que el mismo cuadro. Es que el pintor debió hacerse cargo del sitio que este debió ocupar, que como lo indica la forma de medio punto que tiene, debió estar mucho mas elevado que la vista del espectador. El cuadro decora el claustro del convento de PP. Servitas de Florencia.

Este cuadro está firmado, como puede verse, en el pedestal que está á la derecha del espectador, llevando la fecha de 1525. No hace muchos años se hallaba en muy buen estado de conservacion.

En 1795 sacó de él un grabado el célebre Rafael Morghen, dando perfecta idea del original: por lo que es muy estimado dicho trabajo.

Tiene de ancho 3 metros 34 cent.; y de alto 1 metro 55 cent.

---

Sacra fami-  
o en Egip-  
á entender

as llame la  
te cuadro.  
egarse que  
a autor : y  
boca de la

supuesto  
e el pintor  
e como lo  
ucho mas  
ustro del

destal que  
. No hace  
on.  
n , dando  
trabajo.  
cent.





*C. de Sars pour*

LA CHAUMIÈRE.

LA CASUCCIA.

*Zam. 186.*

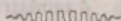
LA CABAÑA.

ES

E  
 peci  
 nage  
 para  
 solos  
 esce  
 na t  
 pais  
 al pa  
 relac  
 con  
 como

U  
 vege  
 del q  
 camp  
 fecl  
 se en  
 cion  
 sueñ  
 Pero  
 en q  
 en las  
 pedaz  
 juega

## LA CHOZA.



Este cuadro es un paisaje ó un cuadro de los llamados por su especialidad, de género? Si los personajes (y cuando decimos personajes, lo decimos en el sentido que dan los poetas á esta palabra para designar los interlocutores de sus poemas dramáticos) por sí solos pueden constituir un cuadro de costumbres populares ó una escena de género especial, el escenario en que se realiza esta escena tampoco deja de ser por sí solo un risueño paisaje. Pero si el paisaje caracteriza la escena, la escena á su vez da vida y animación al paisaje; de manera, que puede muy bien decirse, que existe una relación mútua de existencia, que está tan identificada la del uno con la del otro, como la de este con la de aquella, presentándose como inseparables.

Una casa de madera, con la cubierta de paja, y rodeada de una vegetación rica, no cabe duda que puede escitar todas las simpatías del que conoce la felicidad del labriego, la tranquilidad de la vida del campo, lo reducido del círculo de necesidades del labrador, que satisfecho de lo que la naturaleza ayudada por su penoso trabajo le da, se entrega en manos de la Providencia, respecto de la conservación de todas sus riquezas, cuando la noche viene á rendirle con el sueño, precisándole á ponerse debajo de un techo y á cerrar la puerta. Pero toda esa simpatía; cuanto no crece de punto desde el momento en que se ven sentados á esa puerta la madre y el padre gozándose en las caricias de sus tiernos hijos, y en los juegos inocentes de esos pedazos de sus entrañas, y en la travesura del que ya muchacho, juega con el perro ó el gato!; cuanto no se desarrolla en todas sus

SÉRIE III.

relaciones desde el momento en que la escena va acompañada del zagal que atiza á los cardos para llevarlos al pasto ó á la pocilga, y tiene por espectador el suelto horriquillo de orejas tiesas, y por accesorios, el cerdo que gruñe puesto de hocicos en la artesa de la zahurda, y los pollos que pican saltando de uno á otro objeto de los que por allí se encuentran !

El pintor Cornelio del Sart debió de conocer la fuerza de todas estas circunstancias y sentir todo su valor, para saber apreciarlas si las vió reunidas en la naturaleza, ó cambiarlas en su imaginacion si en sus estudios y observaciones supo interesarse por ellas donde quiera que las halló. No en vano se cita el cuadro de este número como uno de los mas notables de dicho autor. Todo se halla aquí estudiado muy detenidamente; todo es aquí verdadero y exacto; y al verlo, bien puede decirse: no solo esto es de esta manera, sino que no puede menos de ser de esta manera.

Hé aquí como el pintor de paisaje y el de género cautivan el interés del espectador y le hacen sentir lo que él siente, y hasta del modo que lo siente.

Este cuadro formó parte del gabinete de pinturas de M. Bradford. En el día no figura en ningun establecimiento público, que sepamos.

Grabóle en 1765 Guillermo Woollett, quien mas tarde le dió con su buril por compañero, el de *los aldeanos alegres*, del mismo pintor.

Tiene de alto 50 centímetros; y de ancho 40.

pañada del  
la pocilga, y  
is, y por ac-  
artesa de la  
objeto de los

de todas es-  
ciarlas si las  
nacion si en  
onde quiera  
ro como uno  
udiado muy  
o, bien pue-  
puede me-

tivan el in-  
y hasta del

Bradford.  
e sepamos.  
le dió con  
mo pintor.



Raphaël pinx.

212.

GALATHÉE.

GALATEA

Len. 187.

GÁLATEA.

Tab. 19.

ES

E  
 la m  
 de e  
 cim  
 men  
 Raf  
 en l  
 no e  
 asu  
 prop  
 es,  
 el m  
 cart  
 rem  
 com  
 mas  
 v  
 la at  
 enci  
 cion  
 dio.

«  
 no n  
 vnes  
 una

GALATEA.
 

---

Entre las hijas de Nereo y Doris cuéntase la hermosa Galatea. En la mitología antigua nada se halla relativamente al asunto del cuadro de este número : solo los poetas italianos del siglo llamado del renacimiento, en que el arte se paginizó, alterando unas veces y aumentando otras las ficciones de los antiguos, debieron de sugerir á Rafael el triunfo de la hermosa Nereyda tal como este artista la pintó en la galería del palacio Chigi en Roma. Pero es fuerza confesar que no es tan fácil como á primera vista parece penetrar en el fondo de asunto, para poder juzgar del acierto en la representación y en la propiedad de los episodios; debiendo ceñirnos á una generalidad como es, decir, que aquí está representado el triunfo de la hermosura. Ni el mismo Rafael ha dejado completamente explicado el asunto en la carta que escribió á su amigo el conde de Castiglione con motivo de remitirle algunos dibujos. En ella continuó un párrafo relativo á la composición que nos ocupa; párrafo del cual, no puede deducirse mas que dicha generalidad respecto del asunto.

Vamos á trasladar dicho párrafo, pero llamando muy especialmente la atención sobre su contenido, por la lección de teoría del arte que encierra, muy provechosa para los que todo lo esperan de la imitación servil de la naturaleza, considerándola como fin y no como medio. El tal párrafo dice así :

« Respecto de la Galatea, me creería un gran maestro si tuviese no mas que la mitad de la belleza que suponéis; pero reconozco en vuestros elogios la amistad que me profesais. Creo que para pintar una hermosa sería preciso ver á muchas, con la condición de que me

## GALATEA.

ayudarais á elegir la mejor. Pero los buenos jueces y los buenos modelos son muy raros , por consiguiente obro segun cierta idea que se presenta en mi espíritu : ignoro si tiene algo de excelente respecto del arte , pero hago esfuerzo para alcanzarlo. »

Este razonamiento al paso que deja presumir que la hermosura de Galatea debió de ser el pensamiento principal así de Rafael como de su panegirista , manifiesta los principios en virtud de los cuales ejecutaba Rafael sus composiciones.

La del cuadro de este número tiene toda la delicadeza de que es susceptible la combinacion de líneas , el agrupamiento de las figuras , y la situacion de los personajes , habiendo escogido esa disposicion sencilla de la pintura antigua que constituye un término medio entre el bajo relieve y la complicacion que la pintura moderna admite.

Este cuadro está pintado al fresco en la galeria indicada al principio de este artículo , en la cual pintó tambien Rafael los de la fábula de Psiquis , viniendo á formar coleccion con ellos : y muy á propósito ; porque si el sentido moral de esta fábula es el poder que el amor y las pasiones tienen sobre el alma , el triunfo de Galatea es una prueba mas , añadida á la série de ellas que podrian producirse.

Han grabado este cuadro Marco Antonio , Dorigui y Richomme.  
Tiene de alto 3 metros 34 centim. ; y de ancho 2 metros 67 cent.

los buenos mo-  
ta idea que se  
elemente respecto

hermosura de  
rafael como de  
de los cuales

eza de que es  
de las figuras,  
esa disposición  
o medio entre  
na admite.

cada al prin-  
los de la fía-  
s : y muy á  
el poder que  
o de Galatea  
trian produ-

Richomme.  
os 67 cent.





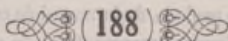
*Joseph Delannoy del.*

DISPUTE DES MUSES ET DES PÉRIÈDES.

— DÉTAILS DE LA MUSÉE DE S. S. ANTOINE.

*Paris, 1840.*

ES  
 E  
 cua  
 sus  
 cant  
 las  
 les  
 pro  
 veri  
 los  
 poes  
 Pier  
 rien  
 so,  
 aqu  
 E  
 mos  
 la e  
 cert  
 inge  
 H  
 pue  
 sign  
 otra



## DISPUTA DE LAS PIERIDES

CON LAS MUSAS.

Hallábanse las musas con su jefe Apolo en la Corte de Baco, cuando las nueve hijas de Piero rey de Macedonia, orgullosas con sus gracias, instruccion y talento se atrevieron á desafiarlas en el canto. La igualdad del número no dejó de contribuir á esta audacia de las Pierides. Eligieron por jueces á las ninfas de la comarca, las cuales despues de haber jurado por los dioses, segun dice Ovidio, que procederian con justicia, se sentaron en una roca. El certámen se verificó en el monte Pieros. Una de las Pierides cantó *La guerra de los gigantes con los dioses*: Caliope, la de la bella voz, la musa de la poesia épica, hizo la narracion del *Rapto de Proserpina*. Las ninfas del Pieros fallaron en favor de las musas. Irritadas las Pierides, no queriendo darse por vencidas, arremetieron contra las diosas del Parnaso, pero interponiendo Apolo su autoridad, convirtió en urracas á aquellas imprudentes princesas.

El sentido moral de esta fábula es tan notorio que nos ocupariamos en vano en descifrarle. De suyo se hecha de ver la audacia que la emulacion escita, y el despecho que siente el vencido en cualquier certámen sobre el mérito de las obras que salen de las manos ó del ingenio del hombre.

Hasta que punto el pintor ha sido fiel á esta tradicion ó fábula, puede conocerlo fácilmente el espectador. En lugar de las ninfas designadas como jueces, se ven sobre la roca á Apolo á Minerva y á otras divinidades del Olimpo, al parecer, presidiendo el acto mejor

SERIE III.

#### DISPUTA DE LAS PIERIDES CON LAS MUSAS.

que las referidas ninfas, las cuales podria decirse que se encuentran allí como accidentalmente. Las musas están poco caracterizadas, hasta dejando en cierto modo la duda acerca de cual de los dos grupos que están en primer término representa el de estas diosas y cual el de sus adversarias, las princesas.

El momento de la accion elegido por el pintor deja en suspenso el ánimo de los espectadores acerca del resultado de la disputa, de modo que puede decirse que es una accion incompleta la que aquí se representa, sobre todo no existiendo nada que pueda dejar prever el resultado de este certámen. Cuando un cuadro no forma parte de una coleccion es preciso que por si solo constituya un poema completo, de lo contrario podria decirse de la pintura que no es mas que momentos sorprendidos á la naturaleza, y hasta que estos momentos tienen igual importancia para el arte. Por lo demas, de dejar la accion incompleta sobre todo en asuntos que encierran algun sentido moral, se seguiria la imposibilidad de hallar este sentido. En ninguna pintura puede hallarse un ejemplo mejor de esta verdad que en la del cuadro de este número.

Sin embargo hay en él bastante pureza de dibujo, y una esmerada ejecucion, cualidades en que solia sobresalir Pedro Buonacorsi, ó sea, Perino del Vaga, como tenia por apodo.

Existe un grabado antiguo de este cuadro cuyo autor no recordamos; y otro de Mr. Desnoyers ejecutado en nuestros dias.

Tiene de ancho 66 centímetros; y de alto 34.

---

encuentran  
acterizadas,  
dos grupos  
as y cual el

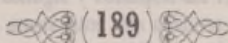
n suspenso  
disputa, de  
la que aquí  
dejar prever  
na parte de  
ema com-  
es mas que  
momentos  
ar la accion  
tido moral,  
guna pin-  
e en la del

a esmerada  
ouacorsi, ó

no recorda-



Pr  
 sas a  
 inva  
 Grieg  
 debia  
 que  
 de L  
 única  
 con e  
 das o  
 gran  
 su es  
 de q  
 son p  
 se pr  
 ber e  
 Leon  
 grieg  
 corro  
 del g  
 corta  
 estab  
 disco  
 claró  
 aban



## LEONIDAS.

Principiaba el siglo v, antes de Jesucristo : el ejército de los Persas al mando de su rey Jerjes adelantaba por el norte de Grecia para invadir y devastar esta region ; mientras confederados los pueblos Griegos deliberaban en el istmo de Corinto acerca del partido que debian tomar y del plan de defensa. Entre otras de las disposiciones que esta Asamblea tomó fué , que un cuerpo de tropas á las órdenes de Leonidas rey de Esparta ocupase el desfiladero de las Termopilas, único punto por donde el ejército invasor de tierra en combinacion con el de mar podia penetrar en la Locrida y Atica. Sabedor Leonidas de esta resolucion previó su destino y se sometió á él con la grandeza de alma que caracterizaba entonces á su patria. Tomó para su escolta trescientos espartanos solamente. Advertido por los eforas de que tan corto número de soldados no podia bastarle , contestó : son pocos para detener el enemigo , pero muchos para el objeto que se proponen. — ¿ Qué objeto es ese ? le preguntaron. — Nuestro deber es defender el paso : nuestra resolucion perecer allí. Apresuró Leonidas su marcha para mantener en su deber á muchas ciudades griegas dispuestas á someterse á los persas , y llegó á alcanzar socorros de ellos. Por dos veces rechazó al enemigo : pero la traicion del griego Epialtes que descubrió la vereda por donde podian ser cortados los griegos , hizo inevitable la funesta suerte de los que allí estaban. Leonidas despues del consejo de capitanes en que hubo discordancia de pareceres sobre la defensa ó abandono del paso , declaró , que en cuanto á él y á sus compañeros no les era permitido abandonar un punto que Esparta les habia confiado : y despidió á

## LEONIDAS.

los aliados diciéndoles, que se conservasen para tiempos mas felices : y solo quedaron con él los tespianos y algunos tebanos. La resolución de Leonidas fue recibida con entusiasmo por los soldados que le habian quedado ; haciendo tal impresion en el ánimo de sus compatriotas, que los ausentes volvieron á sus puestos, los que no pudieron llegar á tiempo buscaron la muerte para no dar lugar á la menor duda acerca de su resolución, y hasta Eurytas que atacado de oftalmia estaba exento de entrar en el combate, se hizo conducir á él para embestir desesperadamente.

Todos estos guerreros perecieron ; y su conducta enseñó á los griegos la que debian observar, escitando el deseo de imitarla, y poniendo de manifiesto la debilidad de los persas. Mas adelante escribieron los griegos en aquel sitio : « *Caninante ! Ve á decir á los lacedemonios que yacemos aquí por haber obedecido sus leyes.* »

Todos estos datos son necesarios para comprender el cuadro de este número. Véanse en él la alarma y los aprestos para el combate ; el sacrificio hecho en las aras de la patria ; el efecto producido en el ánimo de los espartanos por la resolución de su gefe, simbolizado por el entusiasmo de Eurytas : la sangre fría de Leonidas que medita un plan de ataque, ó se ve sorprendido por la idea de la suerte que va á caber á sus soldados, amigos y deudos : por último se ve escrito por uno mismo de los que asistieron á aquel funesto hecho de armas el lema que la admiracion de los griegos que sobrevivieron á aquellos héroes, hizo decir á estos para honrarles y hacer inmortal su memoria.

Quizá la actitud de Leonidas no sea la mas conveniente : quizá se resienta esta composicion del prurito de grequizar, si se nos permite usar esta espresion, que en la época del pintor Santiago Luis David estuvo tan en boga. Sin embargo no puede negarse que hay aquí pureza de dibujo, espresion característica, y colorido bastante vigoroso.

Este cuadro data de principios de nuestro siglo. Le ha grabado M. Laugier.

Tiene de ancho 45 centímetros ; y de alto 34.

---

felices :  
resolu-  
dos que  
as com-  
no pu-  
gar á la  
atacado  
conducir

ñó á los  
tarla, y  
te escri-  
ir á los  
leyes. »  
adro de  
ombate ;  
acido en  
bolizado  
e medita  
erte, que  
e ve es-  
eche de  
vivieron  
inmortal

e : quizá  
i se nos  
Santiago  
arse que  
ido bas-  
grabado





Paul Potter pinx.

L'HOTELLERIE.

L'OSTERIA.

Linn. 590

LA HOSTERIA.

ESQ

E

pres

cion

inbe

y fij

cesio

pequ

de i

los s

cuen

inter

fuera

de u

suce

Por

mali

sivo

M

merc

den

un v

de es

vido

sea

de p

EL VENTORRILLO.

El artista, con serlo, es observador de todo lo que á su vista se presenta, se interesa por la menor de las circunstancias, y fija la atención en el mas pequeño detalle. Cuando estas no fueran cualidades inherentes á su genio, debería observar, debería interesarse por todo y fijar la atención en todo, aunque por mas no fuese que por la necesidad que tiene de conocer y apreciar en su justo valor hasta la mas pequeña minuciosidad, y de formarse en la imaginación un caudal de ideas que han de combinarse en su día para la caracterización de los asuntos que tenga que tratar. Cuando ese artista toma por su cuenta las costumbres contemporáneas, aquella observación y aquel interesarse por todo, debe subir en él de punto; de otro modo no le fuera posible llamar la atención hácia esas escenas que no son hijas de una acción formal ni determinada por los grados de un desarrollo sucesivo para pasar de la exposición al enredo y de este al desenlace. Por esto el escritor de costumbres en sus descripciones suele ser malicioso, del mismo modo que el pintor de género suele ser expresivo con intención.

Manifiéstalo muy perfectamente la inspección del cuadro de este número. Pablo Potter ha representado aquí una escena de las que pueden pasar en un ventorrillo. Poco interés tendrá la representación de un viajero que habiendo buscado un rato de descanso en uno de esos albergues que se encuentran en los despoblados, se vea servido por los venteros. Que la ventera, sobretodo si no es vieja ni fea, sea mas oficiosa que el ventero en esa tarea, tampoco tiene eso nada de particular: que esa oficiosidad de la ventera sea familiar y el via-

## EL VENTORRILLO.

gero la acoja con cierto agrado y cierta sonrisa galante, ya se hace eso algo sospechoso; que esa sospecha se vea pintada en la expresion del ventero, eso ya encierra una intencion picaresca por parte del pintor, y mas habiendo dado al viagero el carácter de un cazador, por medio de los perros y de los arreos propios de ese pasatiempo. ; Quien sabe si ese cazador tiene por costumbre cazar por aquellos alrededores! ; Quien sabe si tiene por costumbre descansar en aquel ventorrillo! ; Quien sabe si ambas costumbres abortaron una pasion capaz de matarlas, ó fueron hijas adoptivas de un afan menos fisico aunque quizá no tan moral! Hé aquí pues como el autor del cuadro de este número ha dado á la expresion esa intencion picaresca, que dice de mas cuanto mas ancho campo abre á las suposiciones del espectador.

A la delicadeza de la expresion que se echa de ver en este cuadro debe añadirse, el esmero en la ejecucion de los objetos de primer término, en los cuales hay mucha verdad. Sensible es que los términos mas lejanos se hallen deteriorados, de modo que no pueda gozarse del efecto del conjunto.

Este cuadro formó parte de la coleccion del príncipe Schweron. Despues de la batalla de Jena (1806) fué llevado á Paris; pero en 1815 fué devuelto á la galeria de donde se sustrajo.

El grabador Filhol publicó un grabado de este cuadro en la obra de Pintura que publicó.

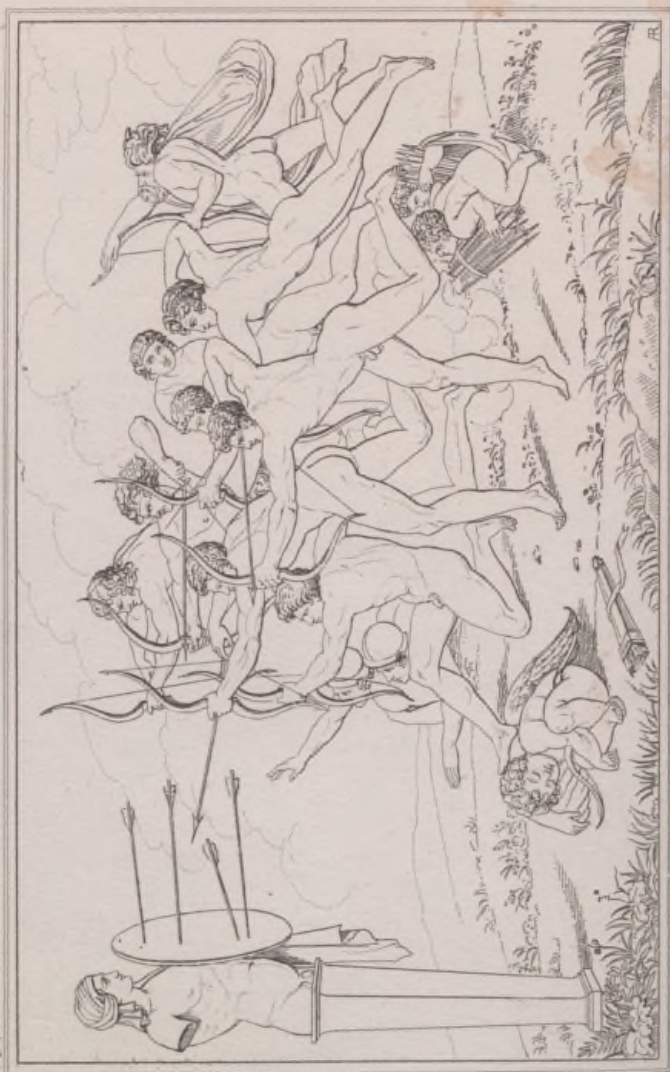
Tiene de alto 45 centímetros; y de ancho 39.

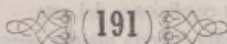
se hace  
espre-  
or parte  
a caza-  
satiem-  
aque-  
asar en  
on una  
menos  
ator del  
icares-  
iciones

cuadro  
er tér-  
térmi-  
la go-

veron.  
; pero

a obra





### LOS VICIOS ATACANDO Á LA VIRTUD.



Necesario fuera escribir semejante letrero al pié del cuadro copiado en la lámina de este número, para entender la alegoría. ; Como es posible reconocer en ese Hermes á la virtud , ni en esos gallardos jóvenes á los vicios ? ; Qué es lo que caracteriza á aquel , y que es lo que caracteriza á estos ? Verdad es que el primero está cubierto con un escudo , que al parecer es impenetrable ; verdad es que la serenidad que conserva su rostro indica uno de los rasgos que la virtud debiera tener ; pero solo los que debiera tener y no los que regularmente la distinguen. La virtud debe ser firme , pero de que deba serlo no se deduce que siempre lo sea. El mismo autor del cuadro lo reconoce desde el momento en que nos representa casi al pié de la virtud, al amor dormido , porque en ello se da á entender que la virtud no resiste á esa pasión cuando despierta. Por otra parte queda completamente destruida la idea de la serenidad é impassibilidad de la virtud, con presentarla como un ser inerte como es un hermes. Porque no es posible concebir un ser viviente en hermes ; concibese la vida en la combinación de la forma humana con la del irracional porque el hombre y el animal crecen , viven y sienten ; tolérase la combinación con la del vegetal porque el hombre así como la planta crece y vive ; pero un poste solo tiene las condiciones del mineral que no tiene vida ; y un hermes no es mas que un poste.

Si en este cuadro hay genios que por medio del fuego destruyen en los dardos las condiciones de precision que estas armas arrojadas tienen , y aprovechan la oportunidad de hallarse el amor dormido ; no existe relacion de ninguna especie que ligue ambas circunstan-

LES VICIES ASSIÉGEANT LA VERTU

Museo de San Carlos

#### LOS VICIOS ATACANDO Á LA VIRTUD.

cias ; siendo forzoso encontrarla por una meditacion penosa : y cuando la idea no se presenta clara , entera é indivisa á los ojos del espectador , no llena las condiciones del arte.

Esto no quita que haya en esta pintura pensamientos felices , entre los cuales puede citarse el pasmo de que se hallan sobrecogidos los vicios que se hallan mas cercanos á la virtud , al ver la inutilidad de los tiros que le han asestado.

La idea de esta composicion se atribuye á Miguel Angel Buonaroti , conservándose el dibujo original en muy buen estado en el palacio de Brera que constituye el museo de Milan. Pero la ejecucion de esta pintura dicese que pertenece á Rafael ; si bien se cree con mayor fundamento que es de uno de los discípulos de este pintor , que supo dar á algunas cabezas los rasgos que distinguian las que su maestro ejecutaba. Está pintada al fresco en la casa llamada de Rafael , sita en Roma.

Esta pintura es conocida comunmente con el título de *los Saeteros*.

Ha sido grabado por Beatrixet ; y litografiada por Mr. A. Maurin segun un dibujo de Gagnereaux.

---

osa: y cuan-  
ojos del es-

felices, en-  
sobrecogidos  
la inutilidad

ngel Buona-  
lo en el pa-  
la ejecucion  
se cree con  
ste pintor,  
ian las que  
nada de Ra-

s Saeteros,  
A. Maurin





Plan de l'Étât p. 10.

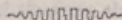
PAYSAGE — DIVERS. BASTIAUX.

PAR M. DE LAUNAY. — 1788.

ESC

U  
una  
paste  
uno  
fami  
cubic  
el cu  
R  
dan  
male  
Por  
adop  
E  
bres  
pres  
que  
qu  
en q  
la de  
olvid  
tura  
esce  
la m  
prod  
de al

## EL REBAÑO.



Una cabaña de pequeñas dimensiones rodeada de variada arboleda; una cerca de estacas plantadas en el suelo y unidas por tablas; un pastor sentado á la puerta de tan mezquina vivienda conversando con uno que puede ser el zagal, y con una mujer que puede pertenecer su familia; cabras, bueyes y carneros pacienco en una estensa pradera cubierta de yerba fresca; hé aquí el espectáculo que se presenta en el cuadro de este número.

Relegados el pastor el zagal y la mujer al segundo término, quedan en el primero, llamando muy especialmente la atención los animales que están indudablemente bajo el cuidado ó custodia del pastor. Por esto nos ha parecido propio el nombre de *El rebaño* que hemos adoptado para este cuadro.

El pintor, sin apartarse en lo mas mínimo del género en que sobresalió, cual fué la pintura de las tres clases de animales que aquí presenta, no quiso abandonarse completamente á ese género; sino que cediendo, á fuer de buen artista, á las condiciones del asunto que trataba, no olvidó la representación de los pastores y de la cabaña en que se albergan, ni la del redil en que se encierra el ganado, ni la de la frescura y estension de la pradera; con lo que logró hacer olvidar su propia personalidad, ese yo que así en las obras de pintura, como en las de las demas artes, sobre todo en literatura, aparece escesivamente visible, quedando el autor sobrepuesto á la obra, y la mano y al ingenio, en una palabra la personalidad, que la ha producido, sobrado patente. Olvidándose á sí mismo, dió Vande Velde al arte y al género á que su inclinacion tendió, mayor importan-

## EL REBAÑO.

cia que si cediendo á su amor propio , se hubiese limitado á lo que esa inclinacion pudo dar de sí , que es como si se dijera , á lo que esta inclinacion tuvo de egoista y de personal.

La ejecucion de este cuadro poco deja que desear, sobre todo respecto de los seres que constituyen el asunto principal del cuadro ; sin que por esto los accesorios estén aquí descuidados , sino que están tratados cual conviene al papel que desempeñan en la composicion. Hay aquí verdad , y vida , escitando la simpatia del espectador por cuantos medios puede excitarla la pintura del paisaje. Hay soltura al propio tiempo que delicadeza en el modo de ejecutar , siendo excelente el colorido.

Este cuadro está pintado sobre tabla.

Fué adquirido por la Francia en 1770.

Existe un grabado ejecutado por Geissler.

Tiene de ancho 53 centímetros ; y de alto 42.

o á lo que  
, á lo que

todo res-  
el cuadro ;  
sino que  
a compo-  
especta-  
age. Hay  
r, siendo



*Le Sacer pout.*

100 No.

TERPSICHORE.

TERPSICHORE.

*Edm. 1813.*

TERPSICHORE.

Es  
pr  
de  
sic  
de  
qu  
de  
pr  
al  
jón  
al  
Le  
co  
do  
za  
qu  
da  
el  
pr  
su  
fac  
per  
tie

TERPSICORE.

Llamóse así la musa de la danza: musa que al propio tiempo presidió á la poesía lírica. Esta doble mision fué sin duda la razon del nombre que lleva, que es como si se dijera, *danza* y *canto*; siendo de advertir que semejante combinacion se realizó en el círculo de las costumbres griegas, supuesto que en aquella remota edad los que cantaban las poesías líricas formaban una especie de danza al redor de los altares.

Tanto en los tiempos antiguos como en los modernos se ha representado á esta musa en distintas actitudes: ya del modo análogo al que se vé en la lámina de este número, ya bajo la figura de una jóven graciosa y alegre rodeada de guirnaldas de flores y bailando al son de la lira, ó al compás de la pandereta que toca. El pintor Le Sueur parece que ha preferido en esta representacion de Terpsicore la consideracion de musa de la poesía lírica, dejando olvidados los caracteres que pudieran presentarla como musa de la danza; y sin embargo ha reemplazado la lira con una harpa: licencia que quizá no es de las mas convenientes en este lugar para la verdadera caracterizacion, por mas que el nombre del instrumento sea el único fundamento que tengamos para juzgar de este modo.

Tampoco vemos que el pintor haya dado á esta Terpsicore la expresion de jovialidad y de alegría que parece debiera presentarse en su rostro como rasgo característico de la danza á que preside. No es facil atinar en la razon de esta, que pudiera llamarse impropiedad; pero como quiera que la jovialidad y la alegría no sea en nuestros tiempos un carácter especial de la poesía lírica, ya que este género

#### TERPSICORE.

de poesía lo mismo expresa sentimientos alegres que tristes , no podrá menos de ser admitida en este mito una doble espresion característica , del mismo modo que está admitida una doble actitud. Bajo este punto de vista Le Sueur no ha hecho mas que presentar á Terpsicore como musa de la poesía lírica.

En esta figura hay nobleza y elegancia , y cierta gracia en la pulsacion de las cuerdas del instrumento en que se ejercita. El colorido tiene bastante entonacion : tono sin duda obligado por el color rojo del traje , en lo que demostró el pintor su talento y conocimientos para alcanzar la armonia conveniente.

Este cuadro está pintado en tabla. Fué destinado al edificio perteneciente al presidente Lamberto de Thorigny.

Ha sido grabado por Picart , por Laurent , Andoin , y últimamente por Pigeot.

Tiene de alto 1 metro 17 centímetros ; y de ancho 78 centím.

, no po-  
a carac-  
ud. Bajo  
á Terp-

a en la  
El co-  
el color  
ecimien-

cio per-

última-

atím.



*Tavola abe.*



(194)

*Michel-Ange Buonarroti inv.*

LA NUIT

LA NOTTE

E  
n  
Ju  
in  
ci  
ol  
q  
de  
T  
re  
pe  
es  
m  
vo  
m  
se  
fil  
de  
pe  
m  
fa

LA NOCHE.

La estatua de este número es una de las que decoran el monumento fúnebre mandado levantar por el papa Leon X á su hermano Julian de Médicis.

Acerca de la oportunidad de esta figura alegórica en dicho monumento, nada debemos decir, porque seria preciso hacer el juicio crítico del monumento arquitectónico en conjunto; y no es este el objeto de la obra que publicamos.

Respecto de la caracterizacion puede decirse algo mas. Veamos lo que la mitologia nos dice sobre la Noche.

Los antiguos consideraron la Noche como madre de los dioses y de los hombres, ó como el principio de todos los seres. Habitó el Tártaro, desde el cual iba diariamente á oscurecer las brillantes regiones del Olimpo. Unas veces viajó en un carro de ébano tirado por dos caballos negros: otras recorrió con vuelo rápido su imperio, extendidos los brazos bajo sus vastas alas, teniendo en una mano un manojo de adormideras, y en la otra una antorcha volcada; otras veces llevó en sus brazos dos niños, uno negro emblema de la muerte, otro blanco emblema del sueño. Otras se cubrió con velo sembrado de estrellas, yendo precedida de las constelaciones: por último se representó á la noche bajo las formas de una jóven vestida de luto, coronada de adormideras, y montada en un carro tirado por murciélagos, cerniéndose á su lado, ó acogiéndose bajo de su manto el Sueño y la Muerte, y revoloteando á su rededor ligeras fantasmas y ensueños.

Cualquiera podrá decir si la estatua de este número está caracte-  
SÉRIE III.

rizada con arreglo á estas ideas antiguas , ó si el escultor se ha ceñido únicamente á algunos de los atributos que tiene consignados. Facil es conocer que esto último es lo que el escultor ha hecho , habiendo añadido á estos atributos una espresion propia de la calma del sueño , al mismo tiempo que del dolor que ocasiona una gran pérdida. El escultor, pues , sin faltar á los caracteres del mito , le ha modificado del modo conveniente á la idea que llevó para el monumento.

Respecto de las formas ¿ qué puede decirse que no sea una generalidad estensiva á todas las obras de Miguel Angel ? Respecto de la actitud ¿ qué mas puede decirse sino que sin ser forzada , no es tan natural como la imaginacion sensible del espectador quiere prometerse ?

El monumento del cual forma parte la estatua que nos ocupa se halla en el edificio que el citado papa Leon X hizo levantar, anexo á la iglesia de Lorenzo y que lleva el nombre de *Sacristia nueva*.

La talla de esta estatua quizá sea de 2 metros.

ultor se ha ce-  
e consignados.

ha hecho , ha-  
oia de la calma  
iona una gran  
s del mito , le  
ó para el mo-

o sea una ge-  
? Respecto de  
forzada , no es  
or quiere pro-

e nos ocupa se  
antar, anexo á  
*lia nueva.*



I. Fine Bergamo prin.

PAYSAGE — DIVERS ANIMAUX

PAESOTTO — VARI ANIMALI.

PAYSAGE. — VARIOUS ANIMALS.

Angelo B. Scuderi sculp. G. G. Scuderi del.

## EL GANADO EN DESORDEN.

Si algun nombre puede darse al cuadro de este número es este. Porque en efecto no se trasluce aquí ninguna idea determinada mas que el desórden, si bien no es fácil conocer la causa que le produce. La travesura de alguno de los animales que componen el ganado, por ejemplo, el del mulo que se escape atraviesa por entre los toros y carneros, ó la ira de algun zagal en castigar á uno de tales cuadrúpedos puede haber dado lugar á este desórden; pero nada hay aquí que nos dé razon de estas circunstancias: por consiguiente no queda subsistente mas que la idea del desórden inmotivado.

Recuerden los lectores que varias veces al hablar del paisaje hemos dicho que el espectáculo de la naturaleza presentado por el arte escita por si solo nuestras simpatías llenando de este modo las condiciones de este género de pintura; y que la introduccion de seres vivientes en la escena aumenta indudablemente la simpatia, porque aparece la naturaleza con todos los elementos de vida que tiene. En el caso presente sin embargo la introduccion de estos seres no deja de producir un efecto especial que en cierto modo neutraliza tales principios: es que cuando hemos dicho que la introduccion de seres vivientes en el paisaje aumenta la vida y animacion de la naturaleza, hemos supuesto una razon, un objeto determinado que explique los movimientos ó accion en que estos seres se hayan comprometido; de otro modo fuera obrar irrazonadamente; y en la obra de arte nada debe existir inútil, indiferente ni perjudicial ó que absorva la atencion en perjuicio de la idea principal del asunto.

Estas faltas que pueden censurarse en el cuadro de este número,  
SÉRIE III.

#### EL GANADO EN DESORDEN.

indudablemente son hijas de otra falta que puede tacharse en el pintor. El talento y la habilidad en la representacion de animales que poseyó Thierry Van Bergen obligaron á este sin duda á faltar á la virtud artistica , que conteniendo al genio en los limites del estilo propio del asunto que se trata, impide al artista revelar caprichosa y humorísticamente su personalidad.

Este mismo deseo de lucir en su especialidad hizo incurrir al pintor en faltas de composicion, que no puede escusarlas ni la idea de desorden que pudo tener al representar ese número de reses pecuarias en un paisaje, por otra parte tan simpático como el de este número por la frescura del color y la delicadeza con que está pintado. Es que el desorden no debe ser caprichoso, sino que debe revelarse por medio de una forma admitida por el arte, esto es, arreglada á los principios de este; el cual, si no prescribe el agrupamiento como condicion indispensable en la composicion, no permite vaguedad sino harmonia de la forma con la idea.

Existe un pequeño grabado de Bovinet que representa el cuadro de este número.

Este tiene de ancho 73 centímetros; y de alto 62.

arse en el pin-  
animales que  
altar á la vir-  
del estilo pro-  
richosa y hu-

urrir al pintor  
ídea de des-  
eses pecuarias  
e este número  
ntado. Es que  
elarse por me-  
da á los prin-  
o como condi-  
raguedad sino

ta el cuadro de





P. MIGNARDI PINA.

1876.

PARMA, DEL GARIBOLDI.

FOTTEMENT DE CHOEK.

TRAVAIL D'UN BRAS CHINOIS.

**SUBIDA AL CALVARIO.**

Muchos son los pintores que han tratado este asunto con mas ó menos estension ; y con ser tantos , pocos han sobresalido en la composicion. Pedro Mignard por sobre nombre *el romano* es de este número , siendo su obra muy recomendable bajo muchos conceptos.

Veamos el argumento de este cuadro :

Despues que los judios hubieron escarnecido á Jesus , le desnudaron del manto que por mofa le habian puesto , le vistieron sus ropas y le llevaron á crucificar. Y continua San Mateo en el cap. xxvii de su evangelio.

« Y al salir fuera hallaron un hombre de Cyrene , por nombre Simon : á este obligaron á que cargase con la cruz de Jesus »

Y dice San Lucas en el cap. xxiii :

« Y le seguia una gran multitud de pueblo , y de mujeres : las cuales lo plañian y lloraban.

« Mas Jesus volviéndose hácia ellas , les dijo : Hijas de Jerusalem , no lloreis sobre mí : antes llorad sobre vosotras mismas , y sobre vuestros hijos.

« Porque vendrán dias , en que dirán : Bienaventuradas las estériles , y los vientres que no concibieron , y los pechos que no dieron de mamar.

« Entonces comenzarán á decir á los montes : caed sobre nosotros ; y á los collados : cubridnos.

« Porque si en el árbol verde hacen esto ¿ en el seco , qué se hará ?

MUSEO FRANCÉS. ESC. FRANCESA. MIGNARD. SUBIDA AL CALVARIO. 196.

#### SUBIDA AL CALVARIO.

« Y llevaban tambien con él otros dos , que eran malhechores , para hacerlos morir. »

A todas las circunstancias plásticas del relato evangélico ha atendido Mignard para la composición de este cuadro , habiendo caracterizado el asunto del modo mas propio y conveniente. La comitiva *sale fuera* por la puerta de la ciudad : Simon el cyreneo *carga con la cruz* al salir fuera : *la multitud* del pueblo que siguió á Jesus está á la vista : las mujeres dan muestras de *plañirle* con la expresion de su rostro y sus ademanes : Jesus les *dirije las significativas palabras que dice el Evangelio* , « aunque falto de fuerzas y extenuado de cansancio » ; mas allá se ven maniatados á *los dos malhechores* que llevaron con Jesus : nada queda olvidado. Si falta algo de la propiedad arqueológica en el traje de las mujeres puede , disimularse en gracia de las otras cualidades características de localidad.

Los grupos sin estar amontonados , dan idea de la multitud ; bien dispuestos y colocados como estan , dejan limpia y clara su representación y revelan perfectamente el papel que hacen en esta escena : y con haber aquí muchos episodios reunidos , todos se presentan á la vez al primer golpe de vista sin quitar la importancia al personaje principal , condicion muy recomendable en esas composiciones en que el número de figuras no es reducido. En una palabra , el cuadro de este número no es de los que menos pueden presentarse como modelo de composición.

Esmeróse Mignard en la ejecución de este cuadro , cuanto que fué encargo del rey de Francia Luis XIV. Data del año 1680.

Existe un grabado de este cuadro ejecutado por Gerardo Audran , que por su mérito recomendable es muy buscado de los inteligentes. Benito y Juan Audran discipulos y parientes de dicho grabador han imitado en pequeña escala este grabado.

El cuadro de este número tiene de ancho 2 metros : y de alto 1 metro 50 centímetros.

---

acchiores ,

o ha aten-  
do carac-  
nitiva *sale*  
*ya con la*  
Jesus está  
a expresion  
*ativas pa-*  
extenuado  
*alhechores*  
algo de la  
disimularse  
ad.

titud ; bien  
a su repre-  
sta escena :  
esentan á  
el personaje  
posiciones en  
a, el cuadro  
e como mo-

anto que fué  
D).

rdo Audran,  
inteligentes.  
rabador han

: y de alto



GLADIATEUR COMBATTANT.

GLADIATORE COMBATTENTE.

UN GLADIADOR COMBATIENDO.

Tab. 197.

**GLADIADOR COMBATIENDO.**

¿Qué personaje está representado en la estatua de este número ? He aquí una pregunta á que dificilmente puede satisfacerse ; y en tanto es así , que hasta la denominacion genérica que comunmente se le da y con la cual va encabezado este artículo no tiene fundamento alguno en sentir de los eruditos.

Continuaremos someramente las opiiones que existen acerca del particular.

Winkelman hace observar que la oreja antigua de esta figura tiene la forma que solia darse á las de los páncraciatas , tal como , estar aplanada , con el borde de las ternillas hinchado . A esta circunstancia puede añadirse el llevar el pelo corto , como los que se dedicaron al pugilato . Pero cierto carácter de individualidad , que se nota en esa fisonomia , al propio tiempo que no es el que los griegos dieron á los héroes y á los principes , hace sospechar que esta figura no es mas que un retrato . Puede ser muy bien que el original de la estatua que nos ocupa se hubiese ejercitado en algun gimnasio : en este caso se hace preciso preguntar ¿ que asunto se propuso el artista representar con tal estatua ? ¿ formó esta , parte de algun grupo ? ¿ qué personaje es este ?

Quiere Visconti ver en la estatua de este número á un héroe que combate contra un personaje á caballo ; y considerando que las amazonas son los solos personajes que los artistas griegos han representado montados , deduce que este héroe debió de ser uno de los que se distinguieron en el combate de las amazonas , pudiendo ser Telamon , el cual mató á la reina Menalipa . Quieren otros que sea un

SERIE III.



#### GLADIADOR COMBATIENDO.

Ajax que , segun Dycis , persiguiendo valerosamente y sin cejar á los troyanos que se batieron en retirada hasta el pié de sus murallas, supo con su escudo ponerse á cubierto de la lluvia de piedras que desde aquellas tiraron contra él. Hay quien dice que representa al otro Ajax hijo de Oileo , sin mas razon que la de estar representado en una actitud semejante en las monedas de Locres su patria : pero es de advertir que alli lleva casco , lo que no se vé en nuestra estátua. Por fin presumen algunos que esto 'sea un monumento elevado por los griegos á la memoria del esparciata Leonidas , el gefe de los que dieron generosamente su vida en el desfiladero de las Termópilas durante las guerras médicas.

Dejando á un lado esta cuestion arqueológica de la cual nada ha podido deducirse que deje completamente satisfecho , es lo cierto , que tenemos en esta estátua un excelente ejemplar de las representaciones á que la escuela de Sicione se dedicó en su segundo período , durante el cual se desarrollaron estos trabajos en que á la verdad de expresion se reunió el atrevimiento y los conocimientos de la economia del cuerpo humano. Agasias autor de esta estátua debió de ser uno de los mas aventajados alumnos de esta célebre escuela. ; Lástima que pueda juzgarse mas de la forma de la obra , que de la intencion del autor, ó por mejor decir, del fondo de la representacion!

La estátua está firmada en el tronco en que está apoyada la figura.

Tiene las dos manos restauradas ; y si no nos engañamos , una de las orejas.

Está ejecutada en mármol griego.

Fué encontrada á principios del siglo próximo pasado , en Anzio, en las mismas ruinas en donde cien años antes se descubrió el Apolo de Belvedere. Antes de figurar en el Museo francés estuvo en la Villa Borgnese.

La grabó Girardet , Bouillon y otros.

Tiene de talla 2 metros 5 centím.

nte y sin cejar á  
de sus murallas,  
ia de piedras que  
que representa al  
estar representado  
s su patria : pero  
en nuestra está-  
monumento ele-  
sonidas, el gefe de  
ero de las Termó-

de la cual nada ha  
cho, es lo cierto,  
de las representa-  
segundo período,  
que á la verdad de  
entos de la econo-  
tátua debió de ser  
bre escuela. ¡ Lás-  
ora, que de la in-  
la representacion  
apoyada la figura.  
engañamos, una

pasado, en Anzio,  
descubrió el Apolo  
francés estuvo en la





Zavala del.

ENLEVEMENT DE PROSERPINE.

MAYO DE PROSERPINE.

PAR M. DE LAUNAY.

## RAPTO DE PROSERPINA.

Por poco que esté uno enterado de la mitología, sabe que el capricho del sexo femenino del Olimpo privó á Pluton de hallar una diosa que consintiese en enlazarse con él. No es que el bueno del dios no se derritiese en galanterías, porque mil veces tentó el vado, pero muy infructuosamente; sin duda porque si alguna hubo á quien halagase la categoría, el temor de ser objeto de la mofa de las demás la hizo desistir de la idea. Una le encontraba demasiado negro, otra decía que hedía á humo, y otra hacia zumba sobre la oscuridad de su mansión. Cansado Pluton resolvió atropellar por todo y hacerse suya á la primera diosa que le acomodase, aprovechando la primera ocasión favorable. Quiso la suerte que fuese Proserpina, hija de Ceres, la que hubo de sufrir las consecuencias del despecho del dios. Hallábase según unos en una pradera cerca de Eleusis, y según otros en Sicilia cerca de Hipona, ó en las riberas del Cefiso en Atica ( que en esto andan discordes los autores ), rodeada de varias ninfas, cogiendo flores, cuando se presentó de repente Pluton, la cogió entre sus brazos, la arrebató, dió en el suelo un golpe con su cetro ó bidente, abrióse la tierra, y se precipitó con su presa en sus sombríos estados. Las dos ninfas Cianis y Anapis hicieron esfuerzos para impedir el rapto, pero la primera se vió convertida repentinamente en fuente.

El pintor parece que prescindió de esta tradicion mitológica en la parte relativa á la manera de hacer el rapto, pues vemos en el camino de la sierra, el carro tirado por cuatro caballos negros, aguardando á su dueño.

#### RAPTO DE PROSERPINA.

Decimos mal, aguardando; porque apesar de estar representado el raptor y la arrebatada en el momento de la acción del rapto, los vemos montados tambien en el carro. Hé aquí una duplicacion de personajes, innecesaria, pues nada esplica, ni nada aclara. En hora buena que esta duplicacion, así como el sincronismo, sean un recurso del artista plástico para la inteligibilidad; pero es muy facil ser difuso á fuerza de querer ser claro. En las artes de imaginacion se dice de menos todo lo que se dice de mas.

La ninfa Cyanis está colocada cual corresponde, atendida la metamórfosis que sufrió en castigo de la oposicion y resistencia que hizo para que se consumara el rapto. Vedla ahí en primer término recostada en el hueco de unas peñas dónde comunmente se ocultan las fuentes.

Por lo demas no vemos que la espresion de las ninfas sea tan propia como fuera de suponer en unas mujeres sorprendidas: teniendo que presenciar un escándalo como ese; ni que sea propio el lugar de la escena para cometerse una tropelia como la de Pluton, pues lo poblado que el pintor presenta aquellos sitios, hubiera podido comprometer la seguridad del raptor, pudiendo no haberle valido ni su categoria de Dios de la cual se rebajó con tal fechoria.

Esto no quita que el paisaje sea encantador, dando una alta idea del talento del pintor. Pero si el fondo de la representacion fué el rapto de Proserpina, sobra en lo accesorio, que aquí será el paisaje, la importancia que tiene. Si el paisaje es lo principal ¿á qué escoger un asunto de suyo interesante?

El cuadro ha sido grabado por Alix.

Figuró un tiempo en el Palacio real de Paris. En el dia se halla en Inglaterra.

Tiene de ancho 2 metros 23 centímetros; y de alto 2 metros.

---

star representado  
on del rapto, les  
a duplicacion de  
aclara. En hora  
, sean un recurso  
muy facil ser di-  
e imaginacion se

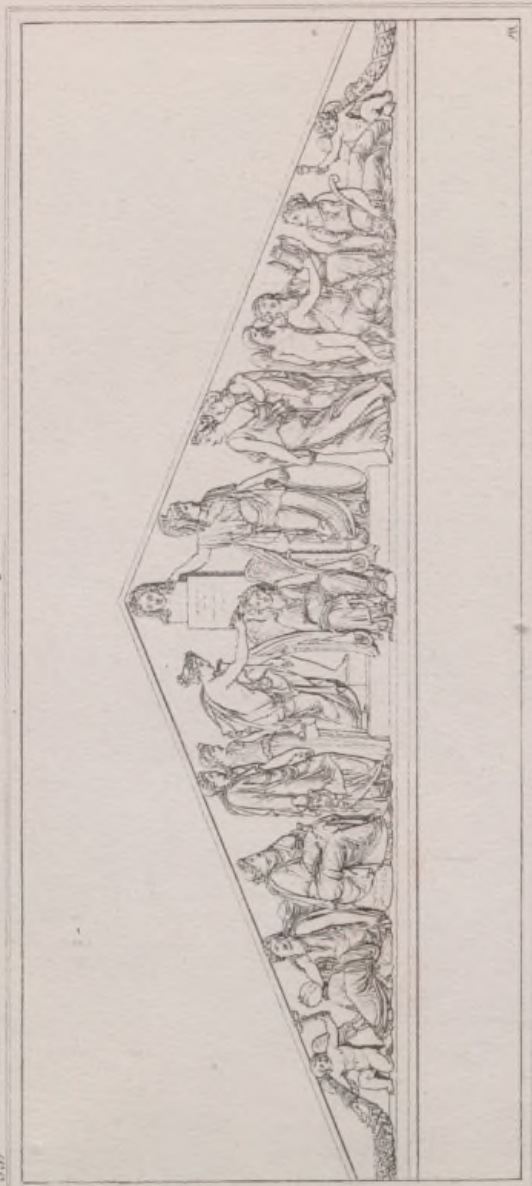
atendida la me-  
sistencia que hizo  
mer término re-  
te se ocultan las

as ninfas sea tan  
orprendidas: te-  
que sea propio el  
no la de Pluton,  
os, hubiera po-  
no haberle vu-  
tal fechoria.

do una alta idea  
acion fué el rapto  
í el paysage, la  
¿ á qué escoger

n el dia se halla

to 2 metros.



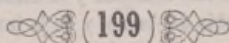
L'art de l'ant.

LES MUSES RENDENT HOMMAGE A LOUIS XIV

LE MUSE CIBER HISTORICO OMAGGIO A LOUIS XIV.

L'art 196. LAS MUSAAS VINDIKENDO HOMMASON A LUIS XIV.

Tab.



## LAS MUSAS RINDIENDO HOMENAJE

Á LUIS XIV.

El emperador de Francia Napoleon I terminó el edificio del Louvre. El tímpano del fronton debió ser decorado con algun bajo relieve. En el concurso que en 1810 se abrió al efecto, se presentó el dibujo de la escultura de este número; que segun el catálogo de la exposicion, representaba á las musas, que á invitacion de Minerva van á rendir homenaje al monarca que habia hecho concluir el edificio. Clio con el buril de la Historia grababa en el cipo que sirve de base al busto del héroe las palabras que habian de perpetuar el hecho, que traducidas del francés valen: *Napoleon el Grande ha terminado el Louvre*. La llamada restauracion de 1814 hizo desaparecer el busto y la inscripcion, y uno y otro fueron reemplazados, aquel por el de Luis XIV, esta por la latina: *Ludovico magno*.

Hé aquí como quedó desvirtuado el pensamiento del artista; pero he aquí tambien como no se viola impunemente una idea hija de las circunstancias, cualquiera que sea la causa que para ello exista: al cabo por haber sustituido el busto y la inscripcion por otro busto y otra inscripcion no se borró la memoria del pensamiento primitivo. Pero esta cuestion no es de este lugar.

Quien quiera que sea el personage presentado en la escultura que nos ocupa, podrá faltar aquí la verdad histórica, y quedar falseada la tradicion; pero sea Napoleon I ó sea Luis XIV queda en pié la idea del artista: *las musas á imitacion de Minerva madre del saber rinden homenaje á...* sea quien quiera. La naturaleza del pensa-

#### LAS MUSAS RINDIENDO HOMENAJE Á LUIS XIV.

miento es la causa y quizás la responsable de todas las faltas históricas y tradicionales que se han cometido y se cometieren en lo sucesivo por medio de un cambio del busto y de la inscripción. La excesiva generalidad de la idea representada ha expuesto el pensamiento del escultor á estas vicisitudes; y esta falta de carácter individual de que este pensamiento adolece, es el defecto que puede con razon censurarse.

A este defecto en el fondo puede añadirse el defecto en la forma. La composición se halla como forzosamente embutida en el tímpano, del fronton; y la cornisa parece que oprime á las figuras, de modo que no las deja sitio para moverse. Sin ocupar tanto el fondo, la composición se hubiera destacado mucho mas quedando mas distintos los grupos y aun mas patente el carácter de las figuras.

Estas se hallan bien caracterizadas así en su espresion y porte como en sus atributos; y es feliz la idea de hacer que Clio la musa de la Historia escriba en el cipo que sostiene el busto.

El desnudo es de un estilo grande sin rudeza, y está concluidos in minuciosidad. Las actitudes y los ademanes son nobles y propios, y el echado de los ropajes es razonado y elegante.

Este bajo relieve valió á su autor el gran premio de escultura.

Está ejecutado en piedra.

Le ha grabado Mr. Heina.

Tiene de ancho 25 metros, y de alto 5.

IV.

tas históricas  
n lo sucesivo  
La excesiva  
samiento del  
dual de que  
azon censu-

en la forma.  
el tímpano,  
de modo que  
la composi-  
distintos los

a y porte co-  
la musa de

concluidos in  
y propios, y

cultura.





Al. Dreyfus photo.

LA CALOMNIE.  
LA CALOMNIE.  
LA CALOMNIE.

L  
cuac  
E  
en c  
rido  
hier  
bies  
y di  
L  
A  
de l  
él. L  
la l  
la fi  
de r  
mar  
inoc  
escu  
fácil  
pañ  
neg  
Ver  
L  
su c  
lant

LA CALUMNIA.

Luciano, escritor griego del siglo II de nuestra era, describe un cuadro que pintó Apeles para demostrar los peligros de la calumnia.

Es de advertir que Apeles había sido acusado de haber tomado parte en cierta conjuración contra el rey Ptolomeo, y que este había zaherido al artista con los dictados de ingrato y de traidor; y quizá hubiera llevado mas adelante su ira si uno de los conjurados no hubiese declarado la inocencia de Apeles. Reconociólo entonces el rey, y dió á este cuantas satisfacciones creyó necesarias.

Luciano describe el cuadro de Apeles en estos términos:

A la derecha está sentado un hombre de largas orejas á semejanza de Midas, tendiendo la mano á la Calumnia que se adelanta hácia él. Rodean á este hombre dos mujeres, una de las cuales parece ser la Ignorancia, y la otra la Sospecha. La Calumnia se presenta bajo la figura de una mujer muy bien vestida, pero agitada de cólera y de rabia, arrastrando por los cabellos á un jóven que levanta las manos al cielo invocando á los dioses para que sean testigos de su inocencia; mientras que ella es conducida por un personaje pálido, escuálido y haraposo y de mirada sombría, en el cual se reconoce fácilmente á la Envidia: la Perfidia y el Engaño constituyen su acompañamiento. Mas lejos se ve á una persona envuelta en un ropage negro: es el Arrepentimiento, volviendo la cabeza para mirar á la Verdad que en pos de él viene.

De esta descripción de Luciano parece que Boticelli se inspiró para su cuadro, como lo hicieron también Rafael, Lucas Penni y mas adelante Federico Zuccaro. Pero la complicación de esta alegoría hace, que

#### LA CALUMNIA.

como quiera que se haya representado, el discurso y no el sentimiento, debe de haber sido lo que el espectador ha necesitado para leer este cuadro, para entenderle; porque solo despues de descifrado el enigma por medio de una descripción literaria es como puede saborearse la propiedad de la representación, no la satisfacción del sentimiento y una obra que se ofrece á uno de los sentidos que perciben los objetos contemplativamente, como es la vista, y que desde el primer momento no afecta el sentimiento, carece de una de las mas recomendables condiciones que el arte impone.

Esto no es decir que la alegoría descrita por Luciano no ofrezca todos los elementos necesarios para la caracterización del asunto tampoco es decir que Apeles en la invención no fué feliz: lo que queremos decir es, que la alegoría por propia y oportuna que sea cuando deja ver el trabajo penoso del discurso en lo complicado á sus elementos, no puede producir el efecto libre, espontáneo y hábil simpático que la obra de arte debe hacer en el ánimo del espectador. Fatiga, mas bien que halaga el sentimiento: se dirige al entendimiento mas bien que al corazón.

Este cuadro está pintado en tabla.

Perteneció á Fabio Legni antes de figurar en la Galería indicada en la cabecera de este artículo.

Tiene de ancho 93 centímetros; y de alto 86.

y no el sentimiento  
citado para leer este  
descifrado el enigma  
no puede saborearse  
con el sentimiento  
y perciben los objetos  
que desde el primer  
momento de las más recien-

Luciano no ofrece  
una simplificación del asunto  
no fué feliz: lo que  
es oportuna que sea  
en lo complicado e  
inconcreto, espontáneo y has-  
ta el punto mismo del espectáculo  
dirige al entendimiento

la Galería indica

3.



43.

MERCURE EST LANTIN.

MERCURIO DETTO LANTINO.

Lam. 202.

MERCURIO LEAMADO LANTINO.

ES

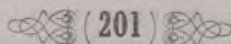
dis  
pit

tal  
he  
he  
y  
est  
su  
tro  
y  
sin

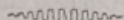
pe

ta

la  
cu  
de  
do  
po  
na  
ra



## INCRECULIDAD DE SANTO TOMÁS.



Jesucristo despues de su resurreccion se dió á reconocer á sus discípulos poniéndose en medio de ellos : y dice San Juan en el capítulo XX de su evangelio :

« Pero Tomas uno de los doce , que se llamaba Dydimos , no estaba con ellos cuando vino Jesus. Y los otros discípulos le dijeron : hemos visto al Señor. Mas él les dijo : Si no viere en sus manos la hendidura de los clavos , y metiere mi dedo en el lugar de los clavos , y metiere mi mano en su costado , no lo creo. Y al cabo de ocho dias , estaban otra vez sus discípulos dentro , y Tomas con ellos : vino Jesus cerradas las puertas , y se puso en medio , y dijo : Paz á vosotros. Y despues dijo á Tomas : mete aqui tu dedo. y mira mis manos , y dá acá tu mano , y métela en mi costado : y no seas incrédulo , sino fiel. Respondió Tomas , y le dijo : ¡ Señor y Dios mio ! »

Con estas últimas palabras parece quiso Tomas manifestar arrepentimiento de su incredulidad , segun indica el P. Scio.

El asunto no puede estar mejor caracterizado , siendo la representacion muy fiel al texto que se acaba de citar.

Quizá el pintor hubiera podido prescindir un tanto del desnudo en la figura de Jesucristo , pues aun cuando este Señor debió de descubrirse , no necesitó hacerlo tan exageradamente. Es verdad que el desnudo puede ser aquí la manifestacion de la humanidad del Salvador , que en este acto no está de mas ; pero ¿ estaria menos revelada por presentarle de un modo mas conforme con la modestia cristiana ? Esto es lo que conviene meditar. Mucho talento se requiere para la representacion del desnudo , pero hay ocasiones quizá mas

### INCREULIDAD DE SANTO TOMÁS.

oportunas para representarle, que esta. Muy artística es la forma pero no es menos exigente el arte con el fondo, con la idea.

La disposicion de las dos figuras principales quizá sea un tanto inconveniente. No parece sino que Santo Tomas estaba de rodillas en direccion opuesta á la del Salvador, ocupado en alguna meditacion, y que solo accidentalmente se vuelve para obedecer al precepto de su Maestro : *dá aca tu mano y métela en mi costado* : y parece tanto mas verosímil esta suposicion al ver el libro que el apóstol conserva en la mano izquierda. Contrasta tanto mas este defecto cuanto que la espresion de amargura que se vé en el rostro de Jesucristo, y la de arrepentimiento de Tomas son propias cuanto son dignas de la santidad de los personajes.

El dibujo se resiente un tanto del barroquismo que en la época de Van der Werf se desarrolló en grande escala, presentándose los contornos, sobre todo los de la figura de Jesucristo, sumamente movidos y accidentados.

Por lo demas hay en este cuadro grandes efectos del claroscuro : habiendo Van der Werf desplegado todo su talento en este punto aprovechando la ocasion que le ofrecieron las condiciones del lugar de la escena, la cual debió de ser cerrada, segun se deduce del texto citado. Está acabado este cuadro con la delicadeza digna del mérito que tiene el claroscuro, del cual habla Reynolds de la manera mas ventajosa.

Este cuadro está pintado en tabla.

Compróse en 1711 Mr. Bishop ; pasó en seguida á ser propiedad de MM. Juan y Felipe Hope padre é hijo.

Le grabó E. Scriven.

Tiene de alto 64 centímetros ; y de ancho 50 centímetros.

es la forma pero  
ca.

á sea un tanto  
taba de rodillas  
una meditacion,  
al precepto de  
; y parece tan-  
el apóstol con-  
e defecto cuanto  
de Jesucristo, y  
o son dignas de

ne en la época de  
ndose los contor-  
amente movidos

del claroscuro:  
este punto apro-  
s del lugar de la  
del texto citado.  
l mérito que tie-  
nera mas venta-

a á ser propiedad

ímetros.





ESC. FRANCESA. ~~~~~ GROS. ~~~~~ M. DE LUXEMBURGO.

(202)

## CAMPO DE BATALLA DE EYLAU.

Los que creen que la inspiración no puede ser evocada desde lo exterior, esto es, que no puede ser estimulada, sino por el mismo espíritu dotado del genio que ha de producir la obra de arte, hallarán en el cuadro de este número una prueba de lo contrario. Abriéronse oposiciones para el asunto que aquí se trata; y de un modo muy digno supo el caballero Antonio Gros desempeñar el encargo de ejecutar en escala mayor esta composición, que vió la luz pública en 1808. Ganó la oposición entre veinte y cinco opositores.

El asunto reunia á los caracteres propios para ser expresados plásticamente, las conveniencias históricas favorables para la completa inteligibilidad; circunstancias que suben de punto desde el momento en que se les añaden las conveniencias de coleccion. En la historia plástica del Imperio, este cuadro no puede menos de ser entendido al primer golpe de vista.

El asunto es el siguiente:

Era el 8 de febrero de 1807. El ejército francés mandado por Napoleón I venció á los rusos en Preuss-Eylau, y vivaqueó en el mismo campo de batalla. El 9, hácia el medio día, el emperador recorrió todo el llano. El suelo estaba cubierto de una gran capa de nieve, y las estensas líneas de cadáveres, de heridos, de armas y mochilas marcaban de un modo sangriento el sitio que habia ocupado cada uno de los cuerpos del ejército que habian entrado en accion. El emperador se detuvo á cada momento delante de los heridos á quienes se curaba, les dirigió la palabra, los consoló y auxilió cuanto le fué posible. Los prisioneros rusos en lugar de la muerte que creían

SERIE III.

#### CAMPO DE BATALLA DE EYLAU.

segura, encontraron á un vencedor generoso; y admirados, se prosternaron delante de él, y tendieron los brazos desfallecidos en señal de reconocimiento.

El personaje principal del cuadro aparece al primer golpe de vista con apostura noble y magestuosa, y espresion consoladora; de manera que no puede uno menos de bajar los ojos hácia los piés del caballo que este personaje monta, en busca de la gratitud que esta espresion hace esperar. Y la encuentra uno desde luego, espresada tambien de un modo conveniente. Los demas accesorios son necesarios y conspiran á la caracterizacion del asunto y de la escena: la categoria del personaje está representada por su grande acompañamiento: el cuadro desolador que aquel quiso inspeccionar, por los montones de heridos y cadáveres que están en primer término: el ejército ya en masas, ya desplegándose, ocupa la estensa llanura como indicio de la causa de esas escenas desgarradoras. Los tipos de los prisioneros son característicos: los personajes principales de este cuadro son retratos, contribuyendo esta circunstancia á la completa caracterizacion del asunto.

En general puede decirse, que los grupos están bien dispuestos y bien situados. El colorido de este cuadro tiene bastante entonacion.

Ha sido grabado por Oortman.

Tiene de ancho 8 metros; y de alto 5 metros 34 centímetros.

dos, se pros-  
idos en señal

golpe de vista  
ora ; de ma-  
s piés del ca-  
ud que esta  
, espresada  
son necesi-  
ena : la ca-  
acompañar,  
uar, por los  
término: el  
lanura como  
s de los pri-  
le este cua-  
ompleta ca-

dispuestos y  
entonacion.

entímetros.



*Vander Weel pinx.*

INCREDULITÉ DE S. THOMAS.

INCHIEDULTEA DI S. TOMASO.

*Lam. 200.*

INCREDULIDAD DE S. TOMAS.

(203)

MERCURIO.

LANTINO.

Quando fué descubierta la estátua de este número á mediados del siglo XVI se creyó ver en ella á Antinoo el favorito de Adriano. Mejor examinada, se observó que la cabeza no tenía ningun rasgo semejante á las efigies que existen de aquel jóven; y creyeron unos ver en ella á Hércules en su juventud, otros á Meleagro, otros á Teseo, y por último Visconti manifestó que era Mercurio. Verdad es que no se hallan aquí ninguno de los atributos que comunmente se dan á este mensagero del Olimpo; pero en cambio de este simbolismo especial del mito, halló el erudito Visconti otros rasgos para la determinación de la individualidad, relativos á la configuración ó estructura del cuerpo, sin dejar de hallar atributos que pueden muy bien ser característicos del dios. Con efecto Visconti reconoce á Mercurio en el cabello encrespado, en la juventud de su fisonomía, en el ropaje que lleva rollado en el brazo izquierdo, y en el tronco de palmera á que está arrimada la estátua, como símbolo de la invencion de la escritura que se le atribuye, ya que sobre hojas de palmera parece que se principió á escribir.

Admitida esta opinion de Visconti, la antigua denominacion vino á formar un sobrenombre, quedando adulterada; y hé aquí por qué se conoce nuestra estátua por *Mercurio Lantino*, como si dijéramos *Mercurio el Antinoo*, contrayéndose el artículo, y perdiendo el nombre la terminacion en esta forma: *L'Antino*.

La estátua de este número tiene cualidades recomendables para el

SÉRIE III.

MERCURIO. LANTINO.

estudio : una actitud tranquila que deja transparentar perfectamente el espíritu que la anima: una accidentacion de músculos determinada sin alarde alguno anatómico ; y una ejecucion esmerada sin ser minuciosa. Muchos estudiosos han aprendido en ella , muchos maestros la han dado á sus discípulos por modelo en sus estudios , y no ha faltado quien en sus teorías la ha citado como muestra de las proporciones del cuerpo humano. El pintor Poussin es uno de ellos.

Es preciso sin embargo hacer una observacion. La estatua se encontró con las piernas quebradas ; y al unir las , se colocó , ó no se ajustó bien la pierna derecha sobre el pié. Quiso disimular la torpeza del restaurador , y se añadió á la torpeza otra torpeza , y lo que es peor , una profanacion: ¡ Siempre las restauraciones han sido fatales á las obras de arte ! Sin un resultado tan fatal , quizás se le hubiera ocurrido al restaurador añadir los miembros que faltan. Justa compensacion que el arte puede agradecer á la torpeza primera.

Está esculpida en mármol de Paros. Fué encontrada en Roma en el Monte Esquilino cerca de las Termas de Tito. El Papa Paulo III la mandó colocar desde luego en el jardin Belvedere. Posteriormente se colocó en el museo de que actualmente forma parte.

Grabóla Cl. Randon , Felipe Morghen , P. Carloni , Massard y Richomme.

Tiene de alto 2 metros.

---

tar perfectamente  
culos determinada  
rada sin ser minu-  
uchos maestros la  
ios , y no ha falta-  
e las proporciones  
os.

La estátua se en-  
e colocó, ó no se  
disimular la tor-  
torpeza , y lo que  
es han sido fata-  
quizás se le hu-  
ue faltan. Justa  
eza primera.

da en Roma en  
Papa Paulo III  
Posteriormente  
e.

oni, Massard y





## TRIUNFO DE TITO.

Este cuadro si no es alegórico por su fondo lo es en cierta manera por su forma. Nada hay en él que no sea característico, nada que no sea del todo indispensable. Un solo incidente que se suprimiese se echaría de menos; y esta misma aridez que existe en el fondo dá á la forma que lo exterioriza un aspecto especial, que apartándola de la naturalidad del cuadro histórico, la presenta envuelta en los caracteres del símbolo.

¿Qué representa este cuadro? Un triunfo romano. Indicanlo el carro triunfal, la cuadriga, los despojos del enemigo conducidos delante del vencedor, la cautiva cogida por los cabellos por un soldado, las ofrendas que se hacian al vencedor, el arco de triunfo por debajo del cual pasa la comitiva; la figura alegórica de la victoria coronando al vencedor.

¿Qué personaje romano es el que mereció los honores de ese triunfo? Tito hijo del emperador Vespasiano. Atestiguanlo, la semejanza de sus facciones con las del busto que se ve en las medallas de su reinado, los tesoros del templo de Jerusalem que llevó consigo despues de destruida esta ciudad, para que adornaran su triunfo, simbolizados por el característico candelero de oro.

¿Por qué en el mismo carro en que está Tito se vé á su padre? A causa de la reconciliacion entre padre é hijo que se verificó luego que este último se presentó en Roma para vindicarse, en razon de los ambiciosos planes que se le atribuyeron.

Nada mas existe en este cuadro; todo está aquí simbolizado, nada representado con esa riqueza y con esa animacion y vida con que en

#### TRIUNFO DE TITO.

la sociedad civil vemos representadas al vivo las fiestas triunfales, con esa riqueza, animacion y vida que debemos suponer en ellas durante la época romana, y mas en la representada en el cuadro de este número, supuesto que á mas de la reconciliacion entre padre é hijo que queda indicada, fué, segun la historia, de las mas pomposas.

Cuanto debió de serlo, puede deducirse por la narracion histórica del hecho.

Tito hijo del emperador Vespasiano, se hallaba al frente de las legiones romanas de Judea. Corria el año 70 de nuestra Era y habia destruido ya á Jerusalem capital de aquella nacion y dispersado á los moradores. Las tropas entusiasmadas habian aclamado *Imperator* á su general. Esta demostracion del ejército y el haber ceñido Tito en Egipto una corona en la consagracion del Buey Apis, hicieron sospechar á los romanos, proyectos de ambicion por parte de aquel gefe. Dice Suetonio, que informado Tito de los rumores que acerca de este particular corrian, se dirigió sin pérdida de momento á Roma, y presentose á su padre diciéndole: héme aquí, padre mio, héme aquí. Lenguage tan sencillo y respetuoso reconcilió á Tito con su padre, y desvanecié todas las sospechas de infidelidad que se habian concebido contra él. Flavio Josefo añade, que muchos dias despues se determinó hacer un triunfo comun por las cosas sucedidas y hechas; y que en el dia de la ceremonia *no hubo alguno de tan infinita muchedumbre como habia en la ciudad que quedase en casa.*

Cuanto queda dicho puede sugerir mil ideas relativas á la proposicion que hemos sentado al principio de este artículo, á saber: que este cuadro si no es alegórico en su fondo, lo es en cierta manera, en su forma. Los límites á que debemos circunscribirnos nos permiten extendernos mas sobre el particular.

El cuadro está pintado en tabla.

Formó parte de la coleccion del rey de Inglaterra Carlos I. Cuando se puso en venta esta coleccion le compró M. de Jabach. Despues pasó al museo en donde actualmente se halla.

Le ha grabado L. Desplaces.

Tiene de ancho 1 metro 67 cent.; y de alto 1 metro 22 cent.

estas triunfales,  
suponer en ellas  
a en el cuadro de  
on entre padre é  
as mas pomposas.  
arracion histórica

frente de las le-  
estra Era y había  
dispersado á los  
ado *Imperator* á  
er ceñido Tito en  
is, hicieron sos-  
te de aquel gefe.  
que acerca de este  
uento á Roma, y  
adre mio, héme  
ió á Tito con su  
idad que se ha-  
muchos dias des-  
s cosas sucedidas  
*Alguno de tan in-  
que quedase en*

relativas á la pro-  
rtículo, á saber:  
es en cierta ma-  
reunscibirnos no

a Carlos I. Cuan-  
de Jabach. Des-

etro 22 cent.



*Scrupul. Bon pinc.*

MARCHANDE DE BEIGNETS.

VENDITRICE DI FRITTELLI.

*L'ân 201.* VENDEDORA DE BUÑOSLOS.

**LA BUÑOLERA.**

Hay en este cuadro toda la naturalidad que puede apetecerse, de modo que en ello nada puede reparar el mas acérrimo observante de la llamada escuela naturalista ; al propio tiempo que están aquí tan respetados los derechos del arte, que el mas puro de los llamados idealistas no sabría que censurar ni en el fondo ni en la forma. Es que en este cuadro estos dos elementos constitutivos del arte se hallan armonizados de tal manera, que no parece sino que el uno nació para el otro , confundiéndose ambos para producirse la idea en lo exterior con la espontaneidad y facilidad mas completas.

Una idea debió indispensablemente de conducir á Dow á la produccion de este cuadro. Si Dow halló formulado en la naturaleza el modo de exteriorizar su idea , ó si la halló en su genio ¿ que nos importa ? Fuese por eleccion fuese por creacion , el genio artístico fué la actividad que concibió y dió á luz esta obra. Y si ha existido esta forma en la naturaleza ( como puede muy bien ser ), se produjo accidentalmente , no fué hija de ninguna idea. Y si esta obra no la ha producido el artista por casualidad sino como representacion sensible de una idea que nació en su fantasia ¿ á que escuela diremos que pertenece esta obra : á la naturalista ó á la idealista ? Dejemos á las llamadas escuelas con sus necios debates ; que no se dá en el arte la existencia de una forma sin idea , ni de una idea sin forma , y solo cuando ambos elementos están en perfecta armonía allí está la belleza.

Gerardo Dow debió de inspirarse , sin duda alguna , por la vista de un cuadro semejante en la naturaleza ; pero su genio halló el modo mas

## LA BUÑOLERA.

propio por presentarle con todos sus caracteres plásticos: nada pintó que no estuviera en carácter, y probablemente algo dejó de pintar que hubiera podido perjudicar á su idea.

Con efecto está aquí representado el que fabrica los buñuelos, quien los vende, quien los compra y quien los cata. Un jóven, una vieja, una jovencita y un muchacho. Los papeles están repartidos admirablemente, ofreciendo diferencias de edad, de espresion en las actitudes, en los ademanes y en las fisonomias. Hay aquí propiedad en los accesorios, oportunidad en el lugar de la escena. Nada está aquí de mas, ni falta nada: la idea es pura, limpia, inteligible: la forma corresponde á esta idea, dejando ver esta facilidad que tantas dificultades presenta y que sin embargo es la espresion fiel de la belleza.

Sin embargo se achacha al colorido de este cuadro falta de proporcion entre las masas de luz y de sombra, suponiendo que estas reducen demasiado á aquellas: sobre todo siendo tan vigoroso el efecto de claroscuro y presentándose la escena al aire libre. Pero los que tal dicen no pueden negar fresca en el colorido y manera de hacer bastante franca á pesar de la minuciosa perfeccion del trabajo.

Este cuadro está pintado en cobre.

Ha sido grabado por Lasinio.

Tiene alto 78 centímetros; y de ancho 34.

---

místicos : nada pintó  
algo dejó de pintar

rica los buñuelos,  
ata. Un jóven, una  
están repartidos ad-  
spresion en las ac-  
aquí propiedad en  
ena. Nada está aquí  
inteligible: la for-  
lidad que tantas di-  
esion fiel de la be-

andro falta de propor-  
ciendo que estas re-  
n vigoroso el efecto  
libre. Pero los que  
y manera de hacer  
n del trabajo.





ES

de  
venis  
qu  
libca  
lleco  
cono  
ve

á e

Se

rid  
haen  
y eta  
pa

**MUERTE DE SAFIRA.**

El asunto de este cuadro, es por decirlo así, la segunda parte del que trató Rafael y que se denomina *Muerte de Ananias*. Puede verse en esta colección la lámina correspondiente.

Safira fué la mujer de Ananias. Ambos se convirtieron al cristianismo ; y ella llevada de igual codicia que su marido , tomó no pequeña parte en el fraude que él cometió. Léese en el capítulo v del libro canónico llamado *Hechos de los Apóstoles*, lo siguiente :

« Y un varon por nombre Ananias con su mujer Safira vendió un campo. Y defraudó del precio del campo , consintiéndolo su mujer : y llevando una parte , la puso á los piés de los Apóstoles. »

Dejando aparte lo que aconteció con el marido toda vez que no constituye el asunto de este cuadro , y despues de referir su muerte, continua el texto.

« Y de ahí como al cabo de tres horas , entró tambien su mujer, no sabiendo lo que había acaecido. Y Pedro le dijo : ¿ dime mujer, vendisteis por tanto la heredad ? Y ella dijo : Sí por tanto. Y Pedro á ella : ¿ Por qué os habeis concertado para tentar al espíritu del Señor ? Hé aquí á la puerta los piés de los que han enterrado á tu marido , y te llevarán á tí. Al punto cayó ante sus piés , y espiró. Y habiendo entrado los mancebos , la hallaron muerta , y la llevaron á enterrar con su marido. Y sobrevino un gran temor en toda la Iglesia, y en todos los que oyeron estas cosas. »

Esta composición es digna de la idea que con ella está representada. Verla , es leer el texto ; y despues de haberla visto, leer el texto, parece que no puede disponerse de otro modo. ; Tal es la belleza que

#### MUERTE DE SAFIRA.

resalta en ella! La prescripcion de los Apóstoles, la indicacion del poder divino en virtud del cual obran, el defallecimiento de la culpable resaltando por el sentimiento de sus amigos, ó deudos quizá; el anuncio de su muerte hecho por el mancebo, el temor que el sucesor infundió á los que le presenciaron; todo está aquí representado del modo conveniente. La expresion es propia sin que nada haya que censurar respecto de las conveniencias históricas.

Verdad es que en punto á la ejecucion se resiente este cuadro de la debilidad que el genio del artista debió sentir, supuesto que se sabe que Poussin le pintó siendo de edad muy avanzada. Así vemos las figuras de los Apóstoles un tanto gofas, y una escesiva minuciosidad en el plegado; pero aun con estos defectos, no puede menos de reconocerse el mérito de la composicion.

Créese que este cuadro fué pintado para un particular llamado M. Formont, desde cuyo poder pasó sin duda al museo en que actualmente se halla.

Le grabó M. Pesne, siendo muy estimada su obra.

Tiene de ancho 2 metros 6 centím.; y de alto 1 metro 25 cent.

, la indicacion de  
cimiento de la cul-  
s, ó deudos quizá  
temor que el suces  
qui representado de  
que nada haya que

ente este cuadro de  
ir, supuesto que  
avanzada. Así vemo  
a escésiva minucio-  
tos, no puede me-

particular llama  
el museo en que ac-

obra.  
o 1 metro 25 cent



*Album photo.*

L' ENFANT JÉSUS DORMANT SUR LA CROIX.

IL RIMANDE BASU CIEI TOUREN SULLA CROCE.  
 IS MULO JEAMU SUTERIMOS SUREE LA CROCE.  
*L. 1899. 187.*

D  
 to  
 ti  
 cl  
 la  
 re  
 es  
 bi  
 pi  
 h  
 p  
 el  
 q  
 n  
 m  
 d  
 e  
 la  
 s  
 o  
 c  
 n

## EL SUEÑO DEL NIÑO JESUS.

¿Cuales pudieron ser los sueños que agitaron el alma del hijo de Dios, del verbo hecho hombre, en su infancia? Aunque el verbo tomó carne, el verbo era desde el principio: si el verbo vino á la tierra, fué con el único fin de redimir al género humano de la esclavitud en que yacia: si tuvo que pasar por todos los trámites de la naturaleza humana, el espíritu divino no pudo dejar de ser, y la redencion del género humano debió de ocuparle desde la infancia.

Quizá no pueda esplicarse de otro modo el asunto de la lámina de este número: pues en la representacion del niño Jesus dormido sobre la cruz, no puede verse mas que la expresion plástica de lo que pudo existir en su divino espíritu. Con decir que en este cuadro hay una simple alegoría, se hace perder á la representacion mucha parte de su importancia, dándose á la personalidad del artista todo el interés que se quita á aquella representacion. Es preferible, ya que se presenta ocasion para ello, hacer desaparecer aquella personalidad en obsequio del arte. Y no creemos con ello rebajar en lo mas mínimo el mérito del artista, antes creemos ensalzarle mas, procediendo de este modo; porque á nadie, por poco inteligente que sea en materias artísticas, puede ocultársele, que en la obra de arte, en la cual la personalidad del artista está revelada hasta el punto de absorber la principal atencion, la glorificacion del autor aparece como objeto de la obra, y el arte entonces no puede considerarse mas que como un medio para alcanzarlo quitándole sus derechos sobre la humanidad entera.

Albani en el cuadro que nos ocupa recuerda el misterio de la RESERIE III.

## EL SUEÑO DEL NIÑO JESUS.

dencion, de un modo distinto de lo que comunmente se hace. En el Crucifijo se nos presenta una escena penible que contrista : la sensibilidad de Albani probablemente se resistió á elevar el alma del espectador hasta la sublimidad de Dios que redime, por medio del hombre que padece, sino por medio del niño que sueña en lo que llena su misericordioso espíritu.

Y Albani ha representado este asunto con todos los caracteres que pueden seducir al hombre menos sensible. La tranquilidad con que el niño duerme, el candor y la dulzura que se pintan en esa fisonomía, no parecen sino que la cruz sobre la cual descansa es una de sus mejores alhajas, ó á lo menos que no es sino un mullido lecho donde su espíritu puede soñar tranquilamente en lo que llena su corazón. El contorno es puro así como mórbido cual conviene á la edad infantil. El colorido es armonioso, el pincel es pastoso y ha corrido con suavidad y fluidez.

Este cuadro ha sido grabado por L. J. Masquelier.

Tiene de ancho 45 centímetros : y de largo 36.

S.  
mento se hace. En  
ne contrista : la se  
elevar el alma del es  
e, por medio del hon  
ueña en lo que llen

os los caracteres que  
tranquilidad con qu  
óntan en esa fisono  
cansa es una de su  
mullido lecho donde  
ne llena su corazon.  
iene á la edad infan  
oso y ha corrido con

elier.





San Ro  
partió de  
peregrino  
dad. Una  
marcas ;  
síllos á lo  
cesion suy  
ciones ale

No es f  
Camilo P  
prescindi  
con que e  
la caracte

San Ro  
mer térmi  
tarse como  
ma la aten  
en general  
notable qu  
que ella n  
se cierne e  
tico de la  
benedicir ,  
ñan el espí  
solicitud en

LA PESTE.

San Roque despues de haber distribuido sus bienes á los pobres, partió de su patria para Roma. Recorrió toda la Italia en traje de peregrino, y se le ofrecieron muchas ocasiones para ejercer su caridad. Una peste mortífera estaba desarrollada en todas aquellas comarcas ; y San Roque se detuvo en Aquapendente para prestar auxilios á los apestados ; y habiendo cesado allí la calamidad por intercesion suya, pasó a Cesena y en seguida á Rimini, donde sus oraciones alcanzaron tambien del cielo el alivio de tamaños males.

No es fácil decir á punto fijo cual es el lugar de la escena que Camilo Procaccini nos representa en el cuadro de este número ; pero prescindiendo de esta circunstancia, que la misma historia del cuadro con que concluiremos este artículo no aclara, no puede negarse que la caracterización del asunto está perfectamente hecha.

San Roque, personaje principal del cuadro, si no ocupa el primer término del cuadro, tiene todo el interés necesario para presentarse como el protagonista. Aunque se halle en segundo término, llama la atención principal no solo por su actitud y ademan, sino porque en general, todos los accesorios convergen hácia él de un modo tan notable que difícilmente puede uno mirar á una figura secundaria sin que ella misma no nos conduzca á mirar al Santo. Sobre su cabeza se cierne el Angel del Señor envainando la espada, signo característico de la cesacion de la calamidad. San Roque tiene el ademan de bendecir, simbólico de la absolucion asi de los males que emponzoñan el espíritu como de las calamidades que afligen el cuerpo. La poca solicitud en la conduccion de los cadáveres, el abandono en que otros



#### LA PESTE.

yacen , las preces de los que rodean al Santo , todo contribuye á la perfecta inteligencia del asunto.

Los grupos están bien dispuestos , y colocados en sitios convenientes ; hay contraste de expresion como de lineamientos , en una palabra , esta composicion honra sobremanera á su autor , considerándose como lo mejor que su genio haya producido.

Pintó Procaccini este cuadro por encargo del Canónigo Brami , el cual queria que figurase en la catedral de Reggio , como colateral del llamado *La limosna de San Roque* obra de Anibal Caracci , cuya lámina se ha dado anteriormente. Parece que el canónigo tuvo la pretension de hacer constar en el cuadro el donativo y su procedencia , pero habiéndosele negado , cambió el buen señor de propósito y le regaló á la Cofradía de San Roque de la misma ciudad. Este cuadro con su colateral iban á pasar al poder del superintendente francés Fouquet , cuando fueron adquiridos por el duque de Módena. Laleccion de pinturas de este príncipe fué comprada , como es sabido , para aumentar la galeria indicada en la cabecera de este artículo.

Ha sido grabado como su colateral , por José Camerata.

Tiene de ancho 5 metros 62 centim. ; y de alto 3 metros 58 cent.

todo contribuye á l

en sitios convenien  
entos , en una pala  
autor , considerat

o.  
el Canónigo Brami  
rgio , como colater  
anibal Caracci , cu  
el canónigo tuvo l  
ativo y su proceden  
señor de propósito  
ciudad. Este cuadro  
erintendente francé  
de Módena. La ce  
la , como es sabida  
de este artículo.

Camerata.

3 metros 58 cent.



(209)

ESC. FL.

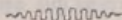
Que e  
 universo  
 mismo q  
 cacion n  
 de amor  
 amor, en  
 tinuamen  
 la herm  
 los homb  
 Protogon  
 diosa de

La he  
 racional  
 pero no  
 ó que so  
 instinto  
 la atrac

Partie  
 los home  
 dro de e  
 los vege  
 vegetaci  
 dillos qu  
 impúdico

Tamp  
 S

## FESTEJOS Á VENUS.



Que el amor sea el principio de conservacion y de armonia del universo, es bien sabido. La recíproca inclinacion de los sexos, lo mismo que el desarrollo de la vegetacion, y la fuerza de la petrificacion no pueden traducirse con términos mas generales, que con los *de amor*. Todo lo creado lleva en sí un principio de atraccion, de amor, en virtud del cual se conserva y reproduce constante y continuamente la obra del Creador. Pero que este amor sea el hijo de la hermosura, violento y caprichoso, que arrastra con vuelo rápido á los hombres á la perdicion, es lo que no puede admitirse. Aquel es *Protogono* dios de origen primitivo, este es, *Imeros*, hijo de *Venus*, diosa de la hermosura.

La hermosura puede considerarse como un estímulo para el ser racional que tiene imaginacion y puede anegarse en las ilusiones; pero no para el irracional, para los seres que solo crecen y viven, ó que solo crecen; porque el irracional solo está dominado por el instinto de la reproduccion, el vegetal y el mineral por la fuerza de la atraccion.

Partiendo de estas consideraciones no puede comprenderse como en los homenajes tributados á *Venus* diosa de la hermosura, en el cuadro de este número, lo mismo toman parte los seres humanos, que los vegetales: lo mismo vemos los resultados del desarrollo de la vegetacion en los frutos que acumulan sobre los árboles los cupidos que posan sobre aquellas ramas, que los placeres púdicos ó impúdicos con que el hijo de *Venus* brinda á los hombres.

Tampoco puede fácilmente admitirse esa mezcla de placeres de



## FESTEJOS Á VENUS.

tan distinta naturaleza. Prescindiendo de lo poco conforme que están con las creencias cristianas esas escenas de libertinage que en este cuadro se presentan en que solo domina el placer sensual, ¿por qué la estatua á quien se dedica la fiesta tiene la actitud de la Venus de Médicis en cuya estatua han querido ver los eruditos la representación de la Venus púdica?

Decimos la actitud, no las formas, porque distan mucho las carnosas de la estatua representada en este cuadro, de las que tiene la Venus á que aludimos. La Venus que aquí vemos ofrece el tipo de las mujeres que están á su alrededor: es una Venus flamenca festejada por ninfas flamencas, retozando con satiros flamencos también: sin que los Cupidos desmientan tampoco la patria donde nacieron, que indudablemente debe ser la de su madre.

A esas formas, á esos contornos tan movidos y accidentados, corresponden lo exagerado de las actitudes y lo complicado de los grupos, de modo que no sin un detenido exámen puede verse cuanto este cuadro contiene.

Sin embargo este cuadro es de un efecto brillante respecto del colorido, siendo notable la puesta de sol que se divisa al traves de la arboleda.

Como quiera que sea, no sabemos ver en este cuadro mas que un alarde del pintor práctico; no la armonia de la idea con la forma que sustrae la obra de arte de la eventualidad y capricho de los gustos.

Este cuadro ha sido grabado por Antonio José Pranner.

Tiene de ancho 3 metros 67 cent.; y de alto 2 metros 34 cent.

conforme que es-  
bertinaje que en  
er sensual, ¿por  
actitud de la Ve-  
s eruditos la re-

mucho las carno-  
las que tiene la  
ofrece el tipo de  
s flamenca feste-  
mencos tambien :  
nde nacieron, que

ccidentados, cor-  
icado de los gru-  
ede verse cuanto

ante respecto del  
visa al traves de la

cuadro mas que  
idea con la forma  
y capricho de los

Pranner.  
metros 34 cent.





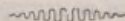
Despu  
 segun la  
 Padres p  
 un par d  
 sazón en  
 y temer  
 Santo er  
 él no mo  
 píritu , a  
 segun la  
 brazos ,  
 vo , segu  
 cap. II d  
 maravilla  
 dijo y ha  
 contradic  
 misma.

y era vi  
 del temp  
 como lle  
 de él á t  
 hubieron

Bacci

## LA PRESENTACION DEL NIÑO JESUS

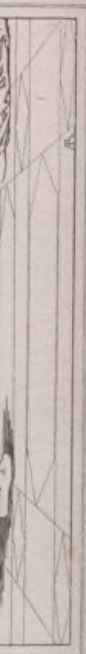
AL TEMPLO.



Despues que fueron cumplidos los dias de la purificacion de Maria, segun la ley de Moisés el niño Jesús fué conducido á Jerusalem por sus Padres para presentarlo al Señor y consagrárselo, llevando en ofrenda un par de tórtolas ó de pichones, como pobres que eran. Habia á la sazón en Jerusalem un hombre llamado Simeon, y este hombre justo y temeroso de Dios, esperaba la consolacion de Israel; y el Espíritu Santo era en él. Y habia tenido revelacion del Espíritu Santo, que él no moriria sin ver antes al Cristo del Señor. Y vino por este espíritu, al templo. Y trayendo los padres al niño Jesús, para hacer segun la costumbre de la ley por él: y entonces él lo tomó en sus brazos, y bendijo á Dios y dijo: *Ahora Señor, despides á tu siervo, segun tu palabra, en paz*, con lo demas que puede verse en el cap. II del Evangelio de San Lucas. Y su padre y su madre estaban maravillados de aquellas cosas que de él se decian. Y Simeon lo bendijo y habló á Maria diciendo, que aquel niño seria el blanco de la contradiccion, y añadió: *una espada traspasará tu alma de ti misma*. Y habia una profetisa llamada Ana, que era de muchos dias, y era viuda, como de ochenta y cuatro años: que no se apartaba del templo, sirviendo de día y de noche en ayunos y oraciones. Y como llegase ella en la misma hora, alababa al Señor: y hablaba de él á todos los que esperaban la redencion de Israel. Y cuando lo hubieron cumplido se volvieron á su ciudad de Nazareth.

*Baccio della Porta* conocido mas comunmente por el nombre de

SÉRIE III.



#### LA PRESENTACION DEL NIÑO JESUS AL TEMPLO.

*Fra Bartolomeo*, que es el que tomó en la religion dominicana en que entró, presenta en el cuadro de este número el asunto que acaba de relatarse, con toda la sencillez, pero con toda la espresion mística necesaria para cautivar el interés religioso. El ademan de la Virgen deja ver el último momento de la presentacion; y la espresion de su fisonomia indica perfectamente el dolor que pudo traspasar su alma al oír las palabras de Simeon. Este recibe al niño; y en su rostro puede verse su conformidad en tener que ser cerca de la madre el nuncio de los males que amenazan al hijo. La actitud y espresion de Ana es propia del carácter del personage tal como está descrito.

Solo el talante de San José no corresponde á la idea del anciano modesto y candoroso: siendo su gravedad que afecta, mas propia de un personage investido de alguna autoridad.

La estatuita del nicho que está en último término está de mas en un templo del rito judáico, en el cual la creencia no es antropomórfica, y solo concibe á Dios en el lirismo de los salmos y de los libros de los Profetas.

La composicion está dispuesta con toda la variedad que conduce á la unidad de la idea: hay contraste de lineamientos con toda la naturalidad apetecible, y hay un echado de ropajes, razonado, acusando perfectamente ya no el miembro que cubren en la materialidad de su forma, sino en la vida que le anima, contribuyendo de este modo á la espresion total de las figuras.

Este cuadro está pintado en tabla.

Ha sido grabado por Massard.

Tiene de alto 1 metro 20 centim.; y de ancho 83 cent.

---

TEMPLO.

en dominicana en  
el asunto que acaba  
de expresion mística  
de la Virgen  
y la expresion de  
lo traspasar su al-  
mudo; y en su rostro  
de la madre el  
actitud y expresion  
como está descrito.  
la idea del anciano  
recta, mas propia de

no está de mas en  
no es antropomór-  
fos y de los libros

iedad que conduce  
atos con toda la na-  
razonado, acusan-  
la materialidad de  
vendo de este modo

83 cent.

Tercera 1858.

(211)



Goussier del. J. Baudouin sculp.

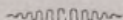
PHILEMON ET BAUCIS.

216.

Si se  
Filemon  
medio c  
cuenta  
principa

Vivia  
grados  
bian gu  
en estre  
un cora  
esta fel  
Mercur  
nos á l  
tencion  
Mercur  
tacione  
Filemon  
huésped  
aquello  
botija  
el hab  
apurad  
nocido  
para c  
oca, q

## FILEMON Y BAUCIS.



Si se quiere alegorizar el amor conyugal y la hospitalidad, ahí están Filemon ó encina y Baucis ó tilo. Si se quiere probar por el mismo medio de la alegoría, que una y otra virtud son tenidas siempre en cuenta por la divinidad, no hay mas que atender á la fábula cuyo principal suceso está representado en el cuadro de este número.

Vivian Filemon y su esposa Baucis en Frigia. Unidos por los sagrados vínculos del matrimonio desde sus mas tiernos años, se habían guardado escrupulosamente fidelidad. Vivian hacia muchos años en estremada pobreza, pero gozaban la tranquilidad que proporciona un corazon sin mancha. Júpiter tuvo la curiosidad de ser testigo de esta felicidad, y quiso visitar á ese modelo de esposos tomando á Mercurio por compañero de su escursión; pero si hemos de atenernos á lo que dice Ovidio, la visita del padre de los dioses no fué intencional sino debida á la casualidad, pues viajando Júpiter con Mercurio por Frigia, y no habiendo hallado hospitalidad en las habitaciones de los poderosos, ambos se acogieron en la pobre cabaña de Filemon y Baucis. Lo cierto es que no fueron reconocidos tan altos huéspedes por estos viejos, los cuales sin embargo proporcionaron á aquellos una comida compuesta de leche, miel y frutas. Una pequeña botija de vino, única que había en la cabaña, fué presentada; pero el haber los dioses menudeado los tragos, sin que se viese nunca apurada la botija, dió que sospechar á los esposos, y fueron reconocidos los dioses. Nada les pareció suficiente á los pobres esposos para obsequiar á semejantes huéspedes, y quisieron matar una oca, que tenían en el corral; pero el animal se acogió bajo el amparo

SÉRIE III.



#### FILEMON Y BAUCIS.

de los dioses y salvó así su vida. El premio de tan buena acogida fue la conversión de la cabaña en un templo, vivir una larga vida, y metamorfosearse al cabo, Filemon en *encina*, y Baucis en *Tilo*.

¡Cuanta dificultad en la caracterización de los asuntos! Si bien se ven en este cuadro muchas de las circunstancias características de la fábula que se acaba de contar, sin embargo, no es posible reconocer en los personajes sentados á la mesa á las dos divinidades que se han indicado. No basta la sola configuración para caracterizar á un individuo; son precisas además otras circunstancias, tales como los atributos especiales del mito: y no vemos aquí ninguno propio de esas dos divinidades.

La expresión de sospecha en los dos ancianos que albergan en su cabaña á Júpiter y á Mercurio es conveniente, y forma contraste con el ceño que por ello muestra el padre de los dioses. Lo que no se comprende fácilmente es el ademán de Mercurio, ya que no se halla en la fábula ningún dato para explicárnosle.

La composición no deja de estar bien dispuesta. En cuanto al dibujo se echa de ver cierta monotonía de formas, que iguala demasiado la raza de los dioses inmortales, con la de los que vivían en la tierra sujetos á las miserias de la vida. Sin embargo Juan Carlos Loth, ó Carl-Lotti como es conocido en Italia, ha dado en este cuadro muestras de poseer conocimientos poco comunes respecto de la estructura del cuerpo humano y de la expresión de los afectos del ánimo por los signos exteriores.

No conocemos ningún grabado notable de esta composición.

El cuadro tiene de ancho 2 metros 45 centímetros; y de alto 1 metro 84 centímetros.

---

tan buena acogida foé  
r una larga vida , y  
y Baucis en *Tilo*.  
os asuntos ! Si bien se  
s características de la  
es posible reconocer  
s divinidades que se  
ara caracterizar á un  
ncias , tales como los  
ni ninguno propio de

os que albergan en su  
y forma contraste con  
dioses. Lo que no se  
o , ya que no se halla

esta. En cuanto al di-  
as, que iguala dema-  
le los que vivian en la  
rgo Juan Cárlos Loth.  
a dado en este cuadro  
es respecto de la es-  
de los afectos del úni-

sta composicion.

m.; y de alto 1 metro



*Giuseppe Maria pinx.*

## LES AVARES

GLI AVARI

*L'ave avar.*    LOS AVAROS.

ESC. F

Hac  
mejor o  
un neg  
de caja  
advert  
mejor e

Con  
ya que  
que ind  
por gua  
ningun  
es para  
tesoros  
sus ves

el que a  
persona  
para su  
caer de  
arriba i  
extraor  
equivoc

; Qu  
cio hec  
prueba  
tan sol

LOS AVAROS.

Hace observar muy oportunamente el autor del texto francés , que mejor que unos avaros , representan los dos personajes de este cuadro un negociante que cuenta dinero y hace sus anotaciones en el libro de caja , y una mujer , que puede ser su esposa , haciéndole alguna advertencia sobre las monedas que aquel tiene en la mano , para la mejor exactitud del cálculo.

Con efecto puede admitirse muy de buen grado esta observacion ya que la espresion de los personajes aquí representados nada tiene que indique ese afan que el avaro necesariamente ha de manifestar por guardar el dinero. Ningun movimiento es expansivo en el avaro , ninguno es tranquilo. Sus gestos son concéntricos ; y si abre la mano es para recibir , de lo contrario siempre está dispuesta á ocultar sus tesoros. El desórden es una circunstancia que le acompaña , asi en sus vestidos como en su persona , y no es el temperamento linfático el que aparece en su exterior. Nada de esto vemos , sobre todo en el personaje que está escribiendo , cuya espresion indica mas atencion para sacar exacta la cuenta , que afan por atesorar el dinero que deja caer de la mano izquierda. La misma vieja que hace la advertencia arriba indicada , no parece que esté dominada de ningun sentimiento extraordinario de amor al dinero , sino del deseo de que ninguna equivocacion altere la tranquilidad del que lleva la cuenta y razon.

¿ Quien sabe si esa vieja es la que ha rendido la cuenta del negocio hecho detrás del mostrador , y el que escribe es el que la comprueba ! En este caso nada tendria de particular , que ella anduviese tan solícita en hacer cuantas advertencias creyese necesarias. No

#### LOS AVAROS.

obstaría decir que esta, que podría llamarse desconfianza, no debe suponerse entre dos personajes que como los de este cuadro, deben de tenerse la familiaridad que demuestra el apoyarse la vieja sobre el hombro del que está escribiendo; porque si la probidad pudiese ser lo que obligase á ella á exigir la comprobacion, la naturaleza del trato mercantil, podría ser el móvil que impulsase á él á hacerla sin reparo alguno.

La expresion de las fisonomías está perfectamente combinada con el ademan: sobre todo la inclinacion de la cabeza, el gesto y el ademan del que escribe está todo combinado con tanta verdad, que no puede uno mirar á este personaje sin que parezca ver correr la pluma sobre el papel. Baste decir que este cuadro es de los de mas mérito de Metsis: y el *albeytar de Amberes*, no es de los pintores menos notables en su género.

Este cuadro está pintado en tabla.

Por mucho tiempo estuvo en Amsterdam; pero á fines del siglo pasado fué comprado por el rey de Inglaterra, y desde entonces se halla en la galeria de Windsor.

Le grabó al humo Ricardo Earlom: posteriormente le ha grabado al buril Fittler.

Tiene de alto 1 metro 14 centim.; y de ancho 95 centímetros.

---

anza, no debe  
quadro, deben  
vieja sobre el  
pudiese ser  
naturaleza del  
hacerla sin

binada con  
gesto y el  
verdad, que  
ver correr la  
los de mas  
los pintores

es del siglo  
entonces se

e ha grabado

ímetros.

*Chaudet inv.*

NAPOLÉON.

NAPOLÉONÉ.

*Can. 23.*

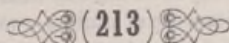
NAPOLEON.

ESCU

La  
siglo  
do al  
y de

El  
perter  
perter  
se res  
basta  
traje  
tradie

Hu  
del n  
ses d  
como  
cia d  
trage  
mas  
selva  
en u  
robo  
péric  
ciert  
no s  
cuér



## NAPOLEON I.

La asamblea legislativa de Francia dispuso á principios de nuestro siglo la erección de una estatua á Napoleon como homenaje tributado al guerrero y al legislador que habia dado á su patria dias de paz y de gloria.

El personaje perteneci6 al siglo XIX ¿ por qué el traje que viste no pertenece á su época? Podria admitirse de buen grado que pudiese pertenecer á todos los tiempos ó que no perteneciese á ninguno; pero se resiste el buen sentido á admitir un traje que afecte una época bastante remota; y sobre todo raya en lo ridículo la inexistencia de traje para una época en que el desnudo hubiera sido una abierta contradiccion de la moral y de las buenas costumbres.

Hubo un tiempo en que se crey6 en la existencia de un traje heroico, del mismo modo que existe ahora un traje especial para algunas clases de la sociedad civil; y se señal6 el palio griego ó la toga romana como los tipos de este traje. La razon la hallariamos no en la creencia de que la heroicidad solo pudiese existir en la edad en que tales trajes se usaron, porque seria considerar la heroicidad en su parte mas material, la heroicidad de Hércules despedazando al leon de la selva Nemea, ó matando á la Hydra de siete cabezas, ó limpiando en un solo dia el establo del rey de Elida, ó haciéndose cómplice del robo que cometi6 Atlas de las manzanas de oro del jardin de las Hespéridas: la hallariamos sí en la forma del traje antiguo que en cierto modo conserv6 la simplicidad de un traje primitivo en el cual no se veía la complicacion de mecanismo alguno para ajustarlo al cuerpo que debia cubrir. ¿ Pero acaso no podrian llenarse del mismo

SÉRIE III.

## NAPOLEON I.

modo estas condiciones sin recurrir ni á los griegos ni á los romanos? Afortunadamente hay en los trajes de todas las épocas, entre la multitud de complicaciones que el capricho y volubilidad de los hombres ha inventado para modificarlos hasta lo infinito, una parte que, ó bien remeda, quizá con demasiada fidelidad, las formas, ó bien tiene toda la multiplicidad y holgura necesarias para dejar al cuerpo con toda la libertad de movimientos necesaria, y obedecer dócilmente á ellos. Ahí están sino las bragas de los mismos griegos y romanos, las calzas de la edad media, y el pantalon ajustado de la moderna: ahí están el imacion griego y la toga romana, los mantos de los siglos medios y las capas de nuestros dias; objetos que pueden aplicarse á los hombres de las respectivas épocas sin presentarlos como disfrazados. La estatua que nos ocupa nada hubiera perdido pues por que hubiese calzado unas botas de campana y hubiese dejado ver recatadamente la manga y una parte del cuello del uniforme; antes al contrario hubiera ganado respecto de la caracterizacion.

Pero la época de Chaudet, mas bien que este mismo artista, tuvo demasiado apego á las formas antiguas para que se pudiese prescindir absolutamente de estas ideas. En nuestros dias quizá ningun escultor se atreveria á presentar la estatua de un héroe del modo que Chaudet lo hizo con la de Napoleon. Es que prescindiendo del modo de apreciar el heroismo en nuestros dias, sobre lo cual no es del caso disertar, las teorías han recobrado en el arte sus derechos, y han libertado al genio de las trabas de escuela, diciéndole: no hagas lo que se hizo en otros tiempos, haz segun los principios que en los buenos tiempos del arte se hizo.

Esto no quita que la estatua de Chaudet tenga mil cualidades excelentes en cuanto á la forma y á la ejecucion.

La estatua de este número estuvo colocada en la sala de sesiones del cuerpo legislativo de Francia hasta 1814 en cuyo año desapareció de allí por el cambio político que se verificó.

Está ejecutada en mármol de Carrara.

Ha sido grabada por J. N. Laugier.

Su talla 2 metros.

ni á los roma-  
nocas , entre la  
dad de los hom-  
una parte que,  
formas , ó bien  
dejar al cuerpo  
decer dócilmente  
nos y romanos,  
e la moderna :  
mantos de los  
ue pueden apli-  
sentarlos como  
a perdido pues  
iese dejado ver  
niforme ; antes  
acion.

mo artista, tuvo  
udiese prescindir  
nizó ningun es-  
e del modo que  
iendo del modo  
cual no es del  
os derechos , y  
ndole : no hagas  
pios que en los

ualidades esce-

de sesiones del  
desapareció de





FÊTE DE VILLAGE.

A. Delaunoy del.

ESC.

La a  
represe  
caracte  
ran, lo  
ciones  
las gen  
por co  
sencia  
posicio  
conver  
import  
dar car  
expans  
cuya d

El p  
que dil  
pio tier  
la conf  
la varie  
é inerte  
toldo,  
alreded  
tudes c

Déja  
produc

**FIESTA DE ALDEA.**

La animación que reina en una aldea en el día de una fiesta está representada aquí con todos los incidentes y contrastes que pueden caracterizarla. Tales son los aldeanos que bailan, los que se enamoran, los que comen, los que riñen; el artista que saca sus apuntes del natural, lo natural que permite una madre á su hijuelo, las gentes de la ciudad que desde sus quintas asisten á esas fiestas por complacencia ó por puro pasatiempo, el señor del pueblo en presencia del cual se verifica la fiesta como un obsequio tributado á su posición social. Hasta el episodio del cazador montado que entabla conversacion con las damas que al paso encuentra tiene aquí cierta importancia ya para relevar la sencillez de la escena principal, ya para dar carácter al grupo á fin de hacer mas visible el contraste entre la expansion del aldeano y la indiferencia del personaje de la ciudad cuya dignidad no le permite alegrarse con lo que el vulgo se alegra.

El pintor David Rieckaert hijo, cuyo retrato se vé en el personaje que dibuja al pié de los músicos, supo sacar partido de todo, al propio tiempo que templó por los mas convenientes y oportunos medios la confusion que la multitud de figuras hubiera podido producir. A la variedad de actitudes del grupo de primer término opuso lo terso é inerte de las paredes de un edificio y los grandes pliegues de un toldo, sin perjudicar á la riqueza de la vegetacion que asoma á su alrededor; y á las variadas pero mas determinadas y distintas actitudes de la danza, lo indeterminado de los términos mas lejanos.

Déjense entender los contrastes de luz y de sombra que debe de producir semejante aparato escénico; lo cual unido á la importancia

#### FIESTA DE ALDEA.

que tiene aquí el color, hace que el cuadro llame la atención y mueva el interés del espectador, atrayendo todas sus simpatías.

Cuando se presentan cuadros de esta naturaleza no puede uno menos de sentir que las láminas del Museo no puedan dar una idea cuando menos, de esos efectos del colorido. Sin embargo las noticias aunque someras, que se dan sobre ellos, si no llenan esta necesidad, escitan el deseo de ver el cuadro para poder uno juzgar por sí mismo; y si no escitan este deseo quizá dispierten el de ensayar los tales efectos cogiendo los pinceles y la paleta.

Este cuadro ha sido grabado por Prenner.

Tiene de ancho 1 metro 84 centím.; y de alto 1 metro 28 centím.

---

on y nueva

le uno me-  
dea cuando  
ias aunque  
ad, escitan  
ismo; y si  
ales efectos

28 centim.



Le Brava grec

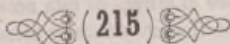
## HERCULE DÉLIVRANT HÉSIONE.

HERCULE CHE LIBERA HESIONE.

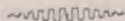
HERCULES RESCUES HIS PRISONER.

L. 1868 n. 105

El a  
to inte  
tología  
rados  
la Tro  
quien  
inespu  
vieron  
cerles  
ambos  
dad, y  
vastó  
llas co  
dicien  
gasen  
suerte  
ron el  
bre d  
hallab  
prom  
tar en  
mero  
liz H  
el cu



## HÉRCULES LIBRANDO Á HESIONE.



El asunto de que se trata, aunque mitológico, no deja de tener cierto interés para las generaciones modernas que ya no miramos la mitología sino por su parte alegórica. Apolo y Neptuno fueron desterrados del Olimpo por conspiradores. Ambas divinidades recorrieron la Troada donde ofrecieron sus servicios á Laomedonte rey del país, quien los aceptó de buen grado. Apolo reedó la capital de murallas inespugnables, y Neptuno de diques indestructibles. Cuando estuvieron concluidas estas obras parece que Laomedonte reusó satisfacerles lo que les habia ofrecido en pago de sus trabajos. Vengáronse ambos dioses enviando Apolo una peste mortifera que desoló la ciudad, y Neptuno haciendo salir de la mar un monstruo marino que devastó aquellas campiñas y devoró á muchos de los habitantes de aquellas costas. Laomedonte acudió al oráculo, el cual satisfizo á su demanda diciendo que no cesarian tales calamidades hasta que los troyanos entregasen á la voracidad del monstruo marino uno de sus hijos, el que la suerte designase. Todos los troyanos sin distincion de clases inscribieron el nombre de sus hijos, y la fatalidad hizo salir de la urna el nombre de Hesione hija de Laomedonte, y fué preciso el sacrificio. Ya se hallaba atada la princesa y expuesta en las rocas que están al pié del promontorio Ligeo, cuando los argonautas se vieron obligados á aportar en aquel sitio. Hércules otro de ellos, desecho de aumentar el número de sus heroicidades, rompió las cadenas que sujetaban á la infeliz Hesione, y mató al monstruo. La princesa fué devuelta á su padre, el cual de antemano habia hecho al libertador varias promesas, que

SÉRIE III.

#### HÉRCULES LIBRANDO Á HESIONE.

esta vez tampoco cumplió. Pero esto no corresponde ya á la accion que forma el asunto de este cuadro.

Lebrun ha aumentado el interés de esta accion presentando en la playa vecina al padre de Hesione y á varios personajes, deudos ó amigos suyos, y mas lejos á algunas gentes deseosas de ver el resultado de tan difícil empresa. La ciudad á lo lejos no deja de contribuir tambien á la caracterizacion del asunto.

El espanto de la princesa está perfectamente expresado, no menos que la seguridad que el héroe demuestra en el golpe que va á descargar. Si el aspecto atlético del barquero no fuese tan notable quizá dejaria resaltar mas la del héroe. Fuerte, diestro y robusto debe suponerse que seria el que acompañó al héroe en esta arriesgada empresa; pero nunca debiera haberse supuesto igual á este en tales cualidades, porque perjudica al efecto.

Esta composicion es otra de las que adornan el palacio del presidente Lamberto de Thorigny. Está pintada en uno de los compartimientos del techo que tiene en el centro el combate contra los Centauros.

Ha sido grabado por B. Picart para la coleccion de pinturas de dicho palacio.

í la accion

ando en la  
dos ó ami-  
l resultado  
ibuir tam-

no menos  
va á des-  
able quizá  
o debe su-  
gada em-  
e en tales

del presi-  
omparti-  
los Cen-

as de di-





Por Borrero en La Ilustración y

ABRAHAM RENVOYANT AGAR.

ABRAHAM QDE SEACIA AGAR.

ABRAHAM RENVOYANT A AGAR.

L. 1848

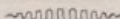
ESC. I

Por  
amo AB  
cuando  
quien H  
sitaron  
término

« Cre  
convite  
Agar la  
esta es  
hereder  
causa d  
del mu  
su voz  
de la es  
tuyo. I  
de agua  
despidió  
Bersabé

Si ju  
hay dud  
presenta  
confianz  
rece ref

## AGAR DESPEDIDA.



Por orden del Altísimo, Agar había regresado á la casa de su amo Abraham con el hijo que de este había tenido llamado Ismael, cuando Sara verdadera esposa de aquel patriarca dió á luz un niño á quien llamó Isaac, según se lo habían predicho los ángeles que visitaron á ambos esposos. Y continua el libro XI del Génesis en estos términos:

« Creció pues el niño y fué destetado: é hizo Abraham un grande convite el día de su destete. Y como hubiese visto Sara al hijo de Agar la egipcia burlarse de Isaac su hijo, dijo á Abraham: Echa á esta esclava y á su hijo, porque el hijo de la esclava no ha de ser heredero con mi hijo Isaac. Recia cosa pareció esta á Abraham á causa de su hijo. Mas Dios le dijo: No te parezca cosa recia á causa del muchacho y de la esclava: en todo lo que te dijere Sara, oye su voz: porque en Isaac te será llamada descendencia. Y aun al hijo de la esclava lo haré caudillo de un gran pueblo, porque es lijo tuyo. Levantóse pues Abraham de mañana, y tomando pan y un odre de agua cargolo sobre el hombro de Agar, y le entregó su hijo, y despidióla. La que habiéndose ido andaba errante por el desierto de Bersabé. »

Si juzgamos el cuadro por la espresion que tienen las figuras, no hay duda que vemos en el rostro y ademan del personage que representa á Abraham la imposicion de un mandato inflexible, y la confianza que dá á la mujer á quien le impone; y esta confianza parece reflejada en el rostro de Agar, que parece ha dado treguas á su

AGAR DESPEDIDA.

dolor para escuchar las palabras de su amo. El sentimiento del muchacho es natural.

Pero no basta que la espresion sea buena para calificar un cuadro de escelente, porque entonces sería partir del principio de que la espresion es el objeto del arte; principio que no puede admitirse, porque entonces tendríamos, que lo bueno y lo malo, lo moral y lo inmoral podria hallarse á la misma altura: con tal que hubiese una espresion propia bastaria para llenar las condiciones del arte. Las condiciones de este ocupan mas estenso campo, y no es la arqueología lo que menos papel hace en ellas.

Bajo este punto de vista podrán, por ejemplo, admitirse en cierta manera el traje de Abraam por ciertas reminiscencias del vestido oriental que tiene; pero en manera alguna puede admitirse el tocado que lleva la egípcia Agar, ni el de su amo, ni los gregüescos de Ismael. Prescindase aquí del trozo de arquitectura que llena el centro del cuadro, lo cual podria dar á entender: que la escena pasó en Grecia, y no junto á los páramos de la Arabia Petrea: que se verificó en una época en que el arte de construir habia hecho grandes adelantos, y no en los tiempos mas antiguos de la civilizacion postdiluviana.

Sin embargo la ejecucion de este cuadro es apreciable por mas de un concepto. No en vano para adquirirle junto con algun otro, los directores del Museo en que hoy figura compraron toda la galeria Zampieri de Bolonia.

Este cuadro se lo pagaron al pintor en tres plazos de 115 escudos el primero, de 25 el segundo, y de 18 el tercero en el espacio de un año; á saber: en 27 Diciembre de 1657 uno, y en 25 de Abril y 4 de Octubre de 1658 los demas. En junto pues le valió al pintor unos 130 pesos fuertes.

Grábde al buril Strange, y Mr. Bisi. Este último en pequeña escala.

Tiene de ancho 1 metro 55 centim.; y de alto 1 metro 14 cent.

FIN DE LA SÉRIE TERCERA.

Abbate  
Albani  
Andrés

Barocci

Bergen

Boticelli

Caracci

Corraggi

Carl-los

David.

Domin

Dow,

Dyck.

Fra B

Gerardo

Gros,

Guercio

Julio

Kuyp

Lebrun

Lesueu

Metia

Miel,

Migna

Migue

Ostade

Perris

Potter

Pouss

Proca

Rafae

Remb

Richa

Ricka

## ÍNDICE POR AUTORES.

### SÉRIE 3.

|                          |                    |     |                                    |
|--------------------------|--------------------|-----|------------------------------------|
| <i>Abbate N. del</i>     | Núm <sup>s</sup> . | 198 | Gab. de un part. de Londres ?      |
| <i>Albani, J.</i>        |                    | 207 | Florençia.                         |
| <i>Andrés del Sarto.</i> |                    | 185 | Id.                                |
| <i>Barocci, F.</i>       | {                  | 148 | Gab. part. de Holwell Carr.        |
|                          |                    | 169 | Gab. part. de M. Fray.             |
| <i>Bergen, T.</i>        |                    | 195 | Paris.                             |
| <i>Boticelli, A.</i>     |                    | 200 | Florençia.                         |
| <i>Caracci, Anibal.</i>  |                    | 162 | Dresde.                            |
| <i>Correggio, El.</i>    |                    | 167 | Id.                                |
| <i>Carl-lotti.</i>       |                    | 211 | Viena.                             |
| <i>David.</i>            |                    | 189 | Paris.                             |
| <i>Dominiquino, El.</i>  | {                  | 163 | Id.                                |
|                          |                    | 173 | Roma.                              |
|                          |                    | 177 | Paris.                             |
| <i>Dow, G.</i>           | {                  | 205 | Florençia.                         |
| <i>Dyck, A. Van.</i>     |                    | 174 | Gab. part. de Roberto Lyttelton.   |
|                          |                    | 184 | Viena.                             |
| <i>Fra Bartolomeo.</i>   | {                  | 210 | Florençia.                         |
|                          |                    | 175 | Gab. part. de Pozzo di Borgo.      |
| <i>Gerard, F. P.</i>     |                    | 202 |                                    |
| <i>Gros, Ant.</i>        |                    | 214 | Milan.                             |
| <i>Guercino, El.</i>     |                    | 204 | Paris.                             |
| <i>Julio Romano.</i>     |                    | 147 | Id.                                |
| <i>Kuyp, Alb.</i>        |                    | 215 | Id.                                |
| <i>Lebrun, C.</i>        |                    | 156 | Id.                                |
| <i>Lesueur, E.</i>       | {                  | 171 | Id.                                |
|                          |                    | 193 | Id.                                |
| <i>Metz, G.</i>          |                    | 212 | Windsor.                           |
| <i>Miel, J.</i>          |                    | 170 | Paris.                             |
| <i>Mignard, P.</i>       |                    | 196 | Id.                                |
| <i>Miguel Angel.</i>     |                    | 191 | Roma.                              |
| <i>Ostade, Ad. Van.</i>  |                    | 155 | Paris.                             |
| <i>Perrin del Vaga.</i>  |                    | 188 | Id.                                |
| <i>Potter, P.</i>        |                    | 190 | Gab. part. del Principe Scheweron. |
|                          |                    | 145 | Paris.                             |
| <i>Poussin, N.</i>       | {                  | 206 | Id.                                |
| <i>Procaccini, J.-C.</i> |                    | 208 | Dresde.                            |
|                          |                    | 152 | Paris.                             |
| <i>Rafael.</i>           | {                  | 160 | Bolonia.                           |
|                          |                    | 161 | Id.                                |
|                          |                    | 187 | Roma.                              |
| <i>Rembrandt, P.</i>     |                    | 172 | Amsterdam.                         |
| <i>Richard.</i>          |                    | 179 | Gab. de un part. de Paris ?        |
| <i>Rickaert.</i>         |                    | 214 | Viena.                             |

## INDICE POR AUTORES.

|                              |      |            |                             |
|------------------------------|------|------------|-----------------------------|
|                              | Núm. | 150        | Paris.                      |
|                              |      | 154        | Florenzia.                  |
| <i>Rubens.</i>               | }    | 168        | Amberes.                    |
|                              |      | 182        | Munich.                     |
|                              |      | 209        | Viena.                      |
|                              |      | 164        | Florenzia.                  |
| <i>San-Giovanni, J.</i>      |      | 181        | ¿ Gabinete Reynolds ?       |
| <i>Sart., C. del.</i>        | }    | 186        | ¿ Gabinete de M. Bradford ? |
| <i>Sebastian del Piombo.</i> |      | 178        | Londres.                    |
| <i>Stella, J.</i>            |      | 159        | Gab. part. de M. Papin.     |
| <i>Teniers, D.</i>           |      | 151        | Paris.                      |
| <i>Terburg, G.</i>           |      | 149        | Id.                         |
| <i>Testa, P.</i>             |      | 165        | Munich.                     |
| <i>Tintoretto, El</i>        |      | 153        | Venecia.                    |
| <i>Velde, A. van den.</i>    |      | 192        | Paris.                      |
| <i>Werf, A. van der.</i>     |      | 201        | Gab. part. de MM. Hoppe.    |
|                              | }    | 146        | Florenzia.                  |
|                              |      | 157        | Id.                         |
|                              |      | 158        | Id.                         |
| <i>Escultores Antiguos.</i>  |      | 166        | Gab. de la Vil-la Albani.   |
|                              |      | 176        | Paris.                      |
|                              |      | 180        | Id.                         |
|                              |      | 197        | Id.                         |
|                              |      | 203        | Roma.                       |
| <i>Chaudet.</i>              |      | 213        | Paris.                      |
| <i>Lemot, F. F.</i>          |      | 199        | Id.                         |
| <i>Miguel Angel.</i>         | 183  | Florenzia. |                             |
|                              | 194  | Id.        |                             |

## ÍNDICE POR MUSEOS Y GALERIAS.

## Museos públicos de

|            |                     |                                                                |
|------------|---------------------|----------------------------------------------------------------|
| Amberes.   | Núm <sup>os</sup> . | 168.                                                           |
| Amsterdam. |                     | 172.                                                           |
| Bolonia.   |                     | 160, 161.                                                      |
| Dresde.    |                     | 162, 167, 208.                                                 |
| Florenzia. |                     | 146, 154, 157, 158, 164, 183, 185,<br>194, 200, 205, 207, 210. |
| Londres.   |                     | 178.                                                           |
| Milan.     |                     | 216.                                                           |
| Munich.    |                     | 165, 182.                                                      |

Paris.

Roma.

Venec

Viena

Galer

¿ Brad

Fray.

Holwe

Hoppe

¿ Lond

Papin,

Pozzo

¿ Paris

Princip

Robert

¿ Reyno

Vil-la

Winds

Aleman

Flamen

Frances

Holande

Italiana

INDICE POR MUSEOS Y GALERIAS.

3

|          |                     |                                                                                                                                                 |
|----------|---------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Paris.   | Núm <sup>os</sup> . | 145, 147, 149, 150, 151, 152, 155,<br>156, 163, 170, 171, 176, 177, 180,<br>188, 189, 192, 193, 195, 196, 197,<br>199, 202, 204, 206, 213, 215. |
| Roma.    |                     | 173, 187, 191, 203.                                                                                                                             |
| Venecia. |                     | 153.                                                                                                                                            |
| Vienna.  |                     | 184, 209, 211, 214                                                                                                                              |

Galerias particulares de

|                     |                     |      |
|---------------------|---------------------|------|
| ¿ Bradford, M.?     | Núm <sup>os</sup> . | 186. |
| Fray.               |                     | 169. |
| Holwell, Carr.      |                     | 148. |
| Hoppe, MM.          |                     | 201. |
| ¿ Londres ?         |                     | 198. |
| Papin, M.           |                     | 159. |
| Pozzo di Borgo.     |                     | 175. |
| ¿ Paris ?           |                     | 179. |
| Principe Scheweron. |                     | 190. |
| Roberto Lyttelton.  |                     | 174. |
| ¿ Reynolds ?        |                     | 181. |
| Vil-la Albani.      |                     | 166. |
| Windsor.            |                     | 212. |

ÍNDICE DE LAS PINTURAS POR ESCUELAS.

|            |                     |                                                                                                                                       |
|------------|---------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Alemana.   | Núm <sup>os</sup> . | 211.                                                                                                                                  |
| Flamenca.  |                     | 150, 151, 154, 168, 170, 174, 182, 209,<br>212, 214.                                                                                  |
| Francesa.  |                     | 145, 156, 159, 171, 175, 179, 189, 193, 196,<br>202, 206, 215.                                                                        |
| Holandesa. |                     | 147, 149, 155, 172, 177, 181, 186, 190, 192,<br>195, 201, 205.                                                                        |
| Italiana.  |                     | 148, 152, 153, 160, 161, 162, 163, 164,<br>165, 167, 169, 173, 178, 184, 185, 187,<br>188, 191, 198, 200, 204, 207, 208,<br>210, 216. |

---

 INDICE DE LAS PINTURAS POR GÉNEROS.
 

---

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

|                                                    |                                                                                                   |
|----------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Historia religiosa.<br>(orden cronológico).        | Núm <sup>os</sup> . 216, = 152, 210, 169, 153, 178,<br>196, 168, 201, 206, 177, 162,<br>208, 182. |
| Historia profana y fábula.<br>(orden cronológico). | 145, 189, 204, 202.                                                                               |
| Mitología y Alegoría.                              | 156, 165, 171, 175, 187, 188,<br>193, 198, 211, 215, 159, 191,<br>200, 209.                       |
| Imágenes, Cuadros votivos<br>ó de devoción.        | 160, 163, 167, 184, 207.                                                                          |
| Sacras familias.                                   | 148, 154, 161, 185.                                                                               |
| Retratos y cuadros de familia.                     | 174, 164, 172, 179.                                                                               |
| Paisaje y género.                                  | 147, 149, 150, 151, 155, 170,<br>171, 181, 186, 190, 192, 195,<br>205, 212, 214.                  |

---

 INDICE DE LAS ESCULTURAS POR GÉNEROS.
 

---

|                 |                                                                          |
|-----------------|--------------------------------------------------------------------------|
| Estátuas.       | Núm <sup>os</sup> . 146, 158, 166, 176, 180, 183, 194,<br>197, 203, 213. |
| Bajós relieves. | 157, 199.                                                                |

---

7  
7

3,  
4,

0,  
5,

94,



