

Bord / 243

R. 92. 896

MUSEO EUROPEO
DE
PINTURA Y ESCULTURA,

Ó SEA

COLECCION DE LÁMINAS

GRABADAS EN PERFECTÍSIMO CONTORNO POR EL CÉLEBRE

REYER.

representando los mas notables

Cuadros, Estatuas y Bajo relieves

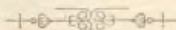
DE TODOS LOS

MUSEOS Y GALERIAS DE EUROPA.

CON DESCRIPCIONES CRÍTICAS É HISTÓRICAS POR

D. JOSÉ DE MANJARRÉS,

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



SÉRIE IV.

BARCELONA.

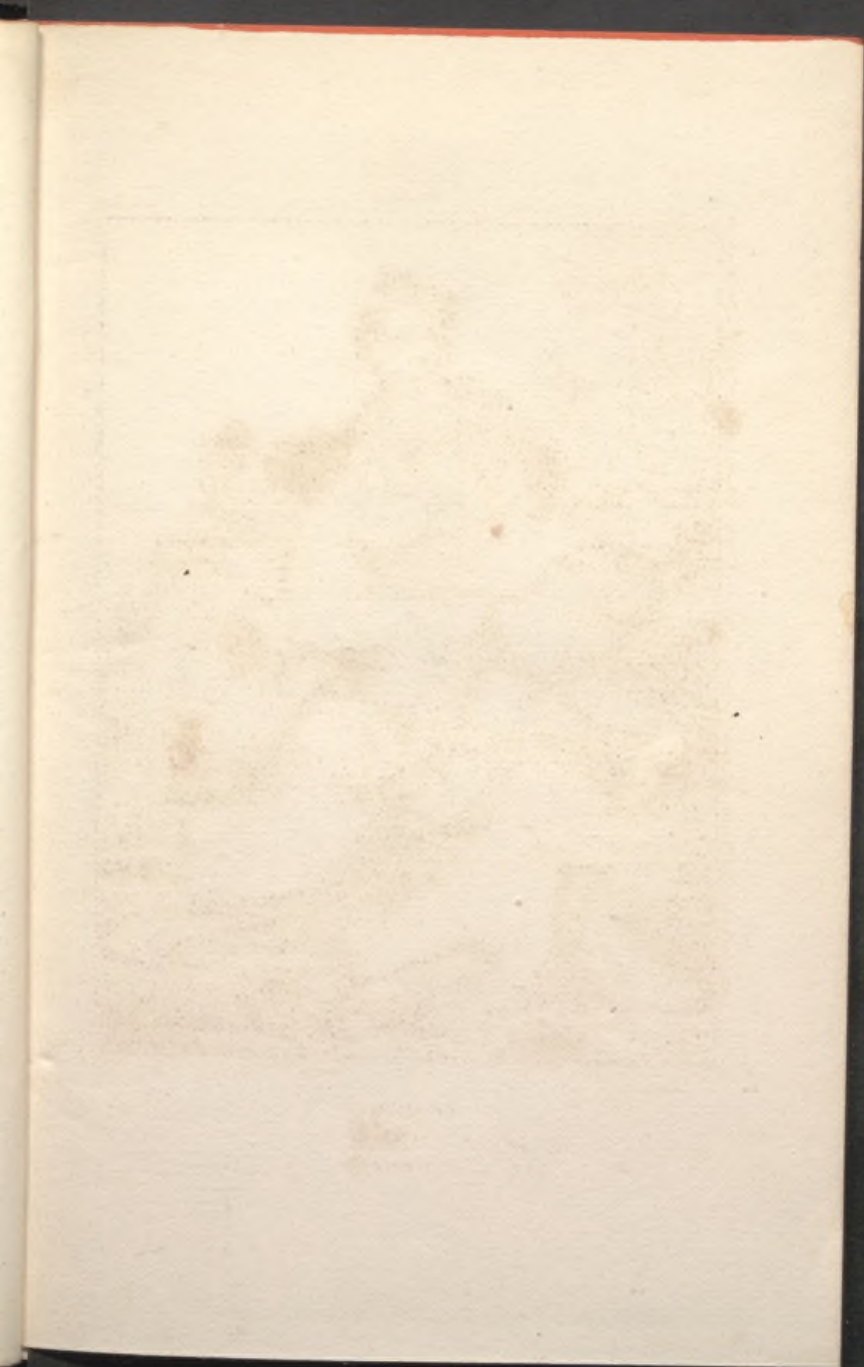
LIBRERIA DE JOAQUIN VERDAGUER,

EN LA RAMBLA FRENTE DEL LICEO.

1861.

ÍNDICE.

- | | | |
|-----|---|------------------------|
| 252 | Moisés. | <i>El Parmesano.</i> |
| 253 | Levantamiento de Jesus crucificado. | <i>Rubens.</i> |
| 254 | Ceres. (Escultura.) | <i>Antigua.</i> |
| 255 | Los apestados de Milan auxiliados por San
Cárlos Borromeo. | <i>J. Van Oost.</i> |
| 256 | Venus al Espejo. | <i>Tiziano.</i> |
| 257 | La asuncion de la Virgen. | <i>Anibal Caracci.</i> |
| 258 | La familia de Van Steen. | <i>Van Steen.</i> |
| 259 | Juno amamantando á Hércules. | <i>El Tintoreto.</i> |
| 260 | Una escena del diluvio. | <i>Alej. Turchi.</i> |
| 261 | Combate de Hércules contra los centauros. | <i>Le Brun.</i> |
| 262 | La Trinidad. | <i>Rubens.</i> |
| 263 | Pluton entrando en los infiernos. | <i>Julio Romano.</i> |
| 264 | Sangro príncipe de San-Severo (Escultura). | <i>F. Queirolo.</i> |
| 265 | Bruto condenando á sus hijos. | <i>Fuger.</i> |
| 266 | Luis XIV de Francia en la accion del canal
de Bruges. | <i>Van-der-Meulen</i> |
| 267 | Cocinera holandesa. | <i>G. Dou.</i> |
| 268 | Venus Genitrix. (Escultura.) | <i>Antigua.</i> |
| 269 | Estudio del pintor H. Vernet. | <i>H. Vernet.</i> |
| 270 | Sacra familia. | <i>El Albano.</i> |
| 271 | Cambises hace prender á un juez prevaricador | <i>Claessens.</i> |
| 272 | La princesa de San-Severo. (Escultura.) | <i>Corradini.</i> |
| 273 | El hijo pródigo. | <i>Salv. Rosa.</i> |
| 274 | Felipe II y su querida. | <i>Tiziano.</i> |
| 275 | Sacra familia. | <i>Miguel Angel.</i> |
| 276 | Cambises haciendo castigar á un juez preva-
ricador. | <i>Claessens.</i> |
| 277 | El viático de San Gerónimo. | <i>El Dominiquino</i> |
| 278 | Júpiter y Leda. | <i>El Veronés.</i> |
| 279 | Honores tributados á Rafael en su muerte. | <i>Bergeret.</i> |
| 280 | Una droguera de aldea. | <i>G. Dow.</i> |
| 281 | La Virgen y el niño Jesus: La zingarella. | <i>El Correggio.</i> |
| 282 | Hermann y Thusnelda. | <i>Ana Kaufmann.</i> |
| 283 | El niño Moisés expuesto en el Nilo. | <i>Poussin.</i> |
| 284 | Meleagro. (Escultura.) | <i>Antigua.</i> |
| 285 | Vista de Tivoli. | <i>J. Roos.</i> |
| 286 | Ninfa en el Baño. (Escultura.) | <i>P. Julien.</i> |
| 287 | Leonardo de Vinci moribundo. | <i>Menageot.</i> |
| 288 | La cena representada por el papa S. Gregorio. | <i>J. Vasari.</i> |





André del Sarto p.

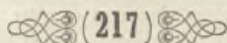
455

LA CHARITÉ.

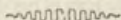
LA CARITÀ

LA CARIDAD

Lám. 217.



LA CARIDAD.



El autor del texto francés dice con mucha oportunidad al hablar de este cuadro, que el pintor Vanucchi, ó sea Andrés del Sarto, no ha dado á la figura con que personifica á la primera y mas importante de las virtudes, la espresion de ternura que puede manifestar una madre que cuida á sus hijos, sino la gravedad religiosa que puede sentir el que llena un deber sintiendo la satisfaccion del bien que hace, y meditando para hacer el que la ocasion le depare. Con efecto, esta es la espresion que mas conviene; porque, como dice el redactor del texto español que acompañó por primera vez las láminas que ahora publicamos, una gravedad religiosa como la que presenta la figura principal de este cuadro, parece estar indicando que la Caridad no obedece á un instinto, tal como el que siente una madre por sus hijos, sino que está cumpliendo con uno de los preceptos mas santos de la religion, precepto que puede estar en oposicion con nuestros gustos, pero que necesita entera abnegacion de nosotros mismos, y una resignacion sublime.

Este asunto tanto por su naturaleza como por su modo de representacion, es de aquellos que lo mismo puede ser tratado en pintura que en escultura; pues en la idea que, segun acabamos de indicar, parece haber dominado en la imaginacion del artista, y en la misma composicion, hay un caracter que permite perfectamente la traduccion de la representacion pictórica á la escultórica sin alterar en lo mas mínimo ni el fondo ni la forma de la obra. Con efecto no es el colorido lo que aquí puede impresionarnos mas, no es la individualidad viviente la que aquí se busca, sino esa universalidad de la pri-

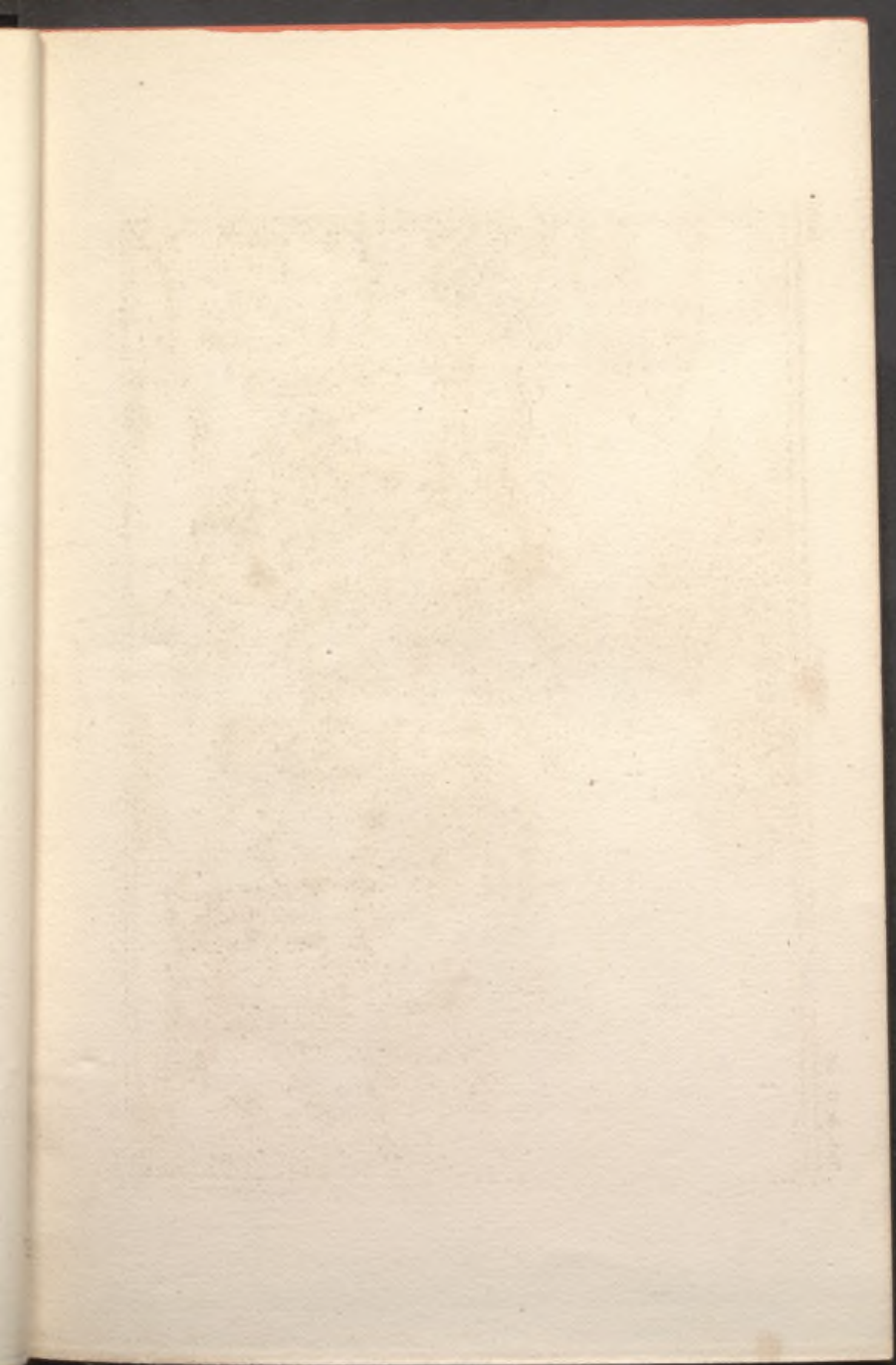
LA CARIDAD.

mera de las virtudes , exenta de tipos de raza y de todos los accidentes de lugar de la escena , y de las condiciones históricas que podemos buscar en otras obras: el caracter del espíritu transparente en esa calma y tranquilidad , que si bien supone relaciones exteriores, pero sin presentar los movimientos y diferencias de la acción exterior, no revelándose en todo caso mas que por la satisfacción que experimenta el alma al cumplir con los deberes que la religion y la moral imponen al hombre.

Vanucchi pintó este cuadro para el rey de Francia Francisco I. Pintólo en tabla , pero de tan mala calidad , que la obra hubiera perecido carcomida , á no haber visto la luz el invento de Picault, para hacer trasportaciones al lienzo. La prueba tuvo el mas satisfactorio éxito que podía desearse , y este cuadro fué uno de los primeros que se expusieron en el Luxemburgo en 1750 para dar á conocer al público los resultados de tan importante descubrimiento.

Grabóle P. Audouin , J. Massard y C. Normand.

Tiene de alto 1 metro 86 cent. ; y de ancho 1 metro 39 cent.





UN PILLAGE

D. Ryckaert pinx.

UN SAQUEO.



Si la Flandes como la Holanda alcanzaron la independencia arrojando á los extranjeros que dominaron aquellos países, no fué sin haber sufrido largos años de guerras y por consiguiente de desgracias y desolacion. Por esto si los pintores flamencos así como los holandeses, por el apego á su propio país pudieron inspirarse de las escenas comunes y aun vulgares, pero risueñas ó cómicas, como un desahogo del espíritu para manifestar la satisfaccion que el país sentia al verse libre de extranjeros; por odio á la guerra y á sus funestos resultados pudieron tambien sentirse movidos del deseo de presentar al país las calamidades y desgracias que la guerra trae consigo, á fin de mantener siempre viva la idea de que se ha de conservar la paz á toda costa.

Pero como quiera que fuese esta la intencion del pintor Rickaert, ó que solo llevase por objeto el materialismo de la representacion de una escena animada y llena de incidentes, es lo cierto que lo licencioso que en tales escenas puede haber, ni puede aumentar el desorden y animacion de la escena, ni puede presentarse en la disposicion ni con la importancia que Rickaert lo presenta. Se comprende perfectamente el conato de un libertino en una escena de esta clase, y la resistencia viva de la infeliz mujer perseguida; se comprende todo el horror de la infamia de un hombre contra una mujer en un saqueo; pero no se concibe en medio de los horrores y confusion que este incidente de la guerra puede producir, un hombre tranquilamente sentado acariciando á una jóven que tiene, tambien

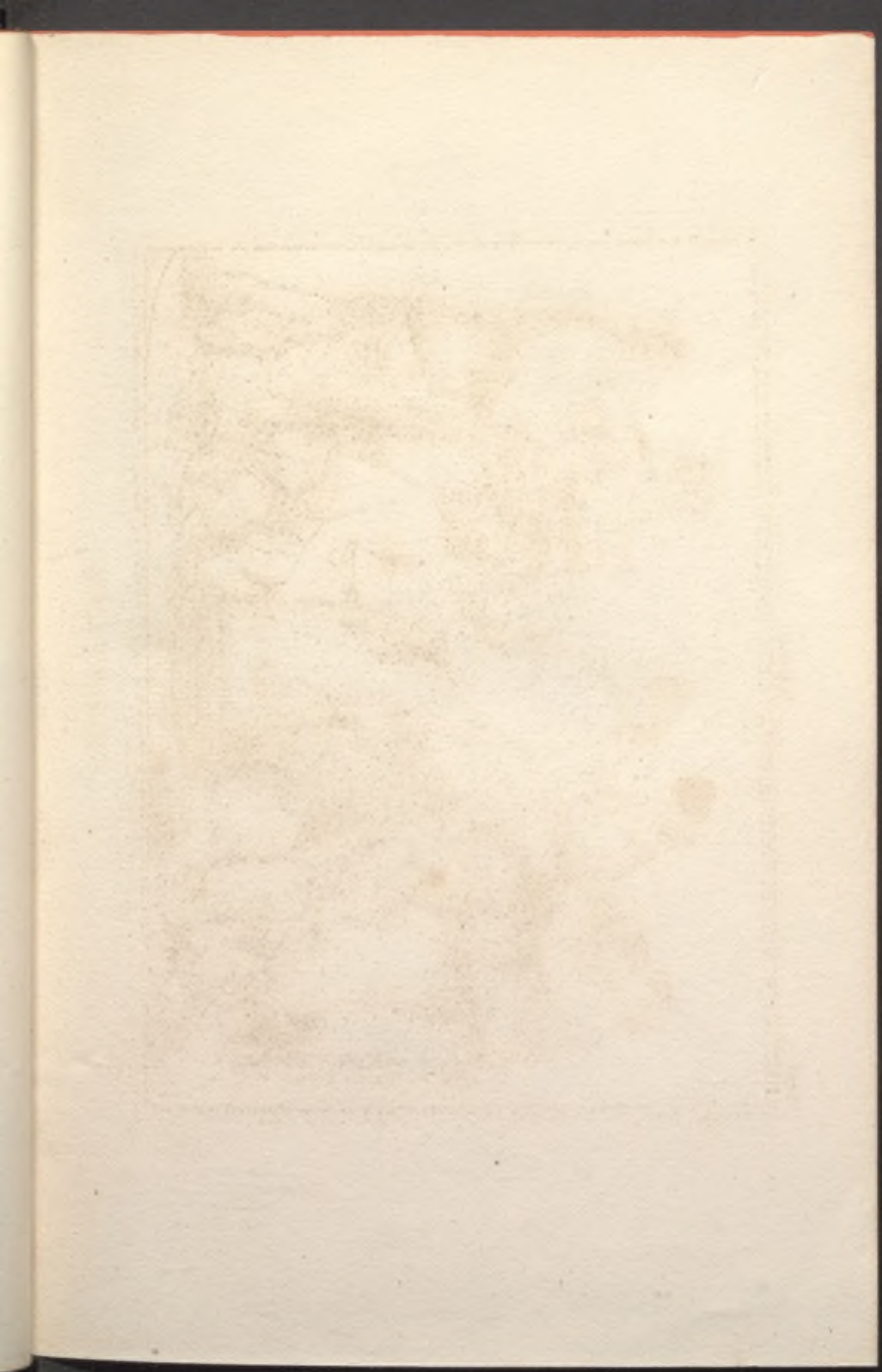
UN SAQUEO.

sentada, sobre las rodillas ni mas ni menos que si se hallasen ambos entregados á pláticas amorosas mutuamente correspondidas.

Las escenas que puede un saqueo ofrecer ofensivas á la moral, por esta sola circunstancia, no deben estar bajo el dominio del arte. Ni se representan, ni se retratan. Si el arte es libre no tiene derecho á ser libertino. Por otra parte no puede admitirse que la maldad pueda corregirse presentándola bajo todos sus aspectos.

Sin embargo el cuadro ofrece escenas propias y sumamente interesantes. Tal es la que pasa al rededor del oficial que tiene el pié en el estribo para montar á caballo.

El cuadro tiene de ancho 1 metro 84 centim.; y de alto 1 metro 28 centímetros.





Gravata del.

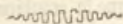
APOLLON CHEZ THÉTIS.

APOLLO IN CASA DI TETI.

APOLLON WYSTAWIENIĄ TETIS.

Lodow. 1811.

APOLO EN LA MORADA DE TÉTHYS.



Es preciso antes de todo no confundir, como á menudo se confundió , á esta Téthys hermana y esposa del Océano , con Thétis la nereida á quien casaron con Peleo, y de cuyo consorcio nació Aquiles el héroe griego que murió al pié de los muros de Troya.

Conocida esta diferencia , debe conocerse la alegoría que encierra esta composicion , alegoría tomada de la poesia griega , que no ha tenido rival en la materializacion de las ideas.

Apolo despues del largo destierro del Olimpo que sufrió , volvió á adquirir gracia cerca de su padre Júpiter ; y no solo le fueron devueltos por este el rango que habia perdido y los atributos que le caracterizan, sino que se le confirió además el encargo de derramar la luz por el Universo. Entonces fué cuando principió á dirigir el carro del Sol tomando el nombre de Febo. Todas las mañanas las Horas uncian los cuatro caballos al carro , y todas las noches el dios al terminar su tarea , iba á descansar á la morada del Océano en donde recibia los obsequios de Téthys.

Apolo, que durante su mansion en la tierra se muestra digno de su origen divino fundando con sus hermanas las musas el Coro del Parnaso , para derramar la ilustracion por el mundo , y que al volver á la mansion de los dioses es llamado á derramar la luz material sobre los mortales, es una bella alegoría, cuyo sentido ha alcanzado hasta nuestros dias.

El genio griego la estendió mas , hasta decir que al desaparecer del horizonte, limitado por el mar (que de este modo se presentaba á los griegos el ocaso) el Sol se sumergia en las aguas , para ir á

APOLO EN LA MORADA DE TÉTHYS.

descansar en la morada de Téthys donde las ninfas curaban de él, lavándole los pies unas, y otras perfumándole las manos ó peinando sus rubias guedejas.

Esta composicion mejor pudiera calificarse de combinacion de figuras, que de grupo, toda vez que no puede concebirse en escultura el grupo sin el enlace inmediato; lo demas solo puede considerarse como relacion de espresion, y entonces mas puede convenir á la pintura. Las condiciones del grupo escultórico son mas de contiguidad que de simple situacion, porque la combinacion debe ser contemplada desde distintos puntos, á diferencia del grupo pictórico al cual le basta un solo punto de vista que reuna las condiciones necesarias para el debido efecto artístico. En los cuadros al vivo que de algun tiempo á esta parte presentan al público varias compañías de mímicos, puede uno convencerse de esta verdad: se empeñan en copiar varios cuadros; pero desde el momento en que por un mecanismo especial el tabladillo en que se presentan gira sobre su eje, la composicion pierde las mas de las veces su efecto pintoresco.

Esta composicion es de las mas considerables que ha producido la estatuaria. Está esculpida en un solo trozo de mármol blanco. Fué hecha á mediados del siglo XVII para adornar el fondo de la gruta que se construyó en Versalles en el sitio ocupado en el dia por el vestíbulo de la capilla. En la actualidad está en la roca situada á la derecha de la lengua de Sierpe.

Parece que las estatuas de las tres ninfas que se presentan en el último término fueron ejecutadas por Renaudin.

Grabó esta escultura Gerardo Edelineck para la obra que Felibien publicó en Paris, año de 1679, con el título de: *Description de la grotte de Versailles*, tamaño en folio.

Tiene de alto 2 metros.





An. Carracci pin.

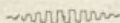
L' ASSOMPTION.

L' ASSUNZIONE.

Lith. 220.

LA ASUMCIÓN.

ASUNCION DE LA VÍRGEN.



La opinion mas recibida en la Iglesia, fundada en la tradicion es : que despues de la Ascencion del Señor y de la venida del Espíritu Santo vivió la Virgen veinte y tres años y algunos meses mas en este mundo : que durante los doce primeros residió en Jerusalem , y que la persecucion que los judios suscitaron contra los fieles la obligó á expatriarse , pasando á Efeso en compañía de San Juan : que sosegada un tanto la persecucion volvió á Jerusalem en donde permaneció el resto de sus dias. Los santos Padres observan en la asuncion de la Virgen varias circunstancias prodigiosas , á saber : su muerte, que llaman sueño : la glorificacion de su alma en el momento de su separacion : la sepultura de su cuerpo en el lugar de Gethsemani : su gloriosa resurreccion tres dias despues : su triunfante asuncion en cuerpo y alma á los cielos : y últimamente su coronacion. Sin embargo existe una tradicion , (que no remonta mas allá del siglo v de nuestra Era), la cual supone que la Virgen murió en Efeso, donde en aquella sazón se enseñaba su sepulcro ; y otra asegura que habiendo llegado á noticia de los apóstoles la resurreccion de la Virgen acudieron al sepulcro , pero no encontraron en él mas que algunas flores.

Anibal Caracci ha tenido muy en cuenta para el cuadro de este número las observaciones de los Santos padres , aprovechándose al propio tiempo con mucha oportunidad, de la tradicion que se acaba de consignar, tradicion de bello efecto aunque por mas no sea que por el sentido alegórico que envuelve. Caracci por un sincronismo bien entendido reunió en este cuadro la resurreccion , la glorificacion , la

ASUNCION DE LA VIRGEN.

asuncion y la visita de los apóstoles al sepulcro. La Virgen sale del sepulcro, es glorificada por los ángeles, sube en cuerpo y alma á los cielos, y deja en la tierra esas flores que los apóstoles encuentran, emblema de esos consuelos místicos que halla el espíritu del cristiano en sus tribulaciones.

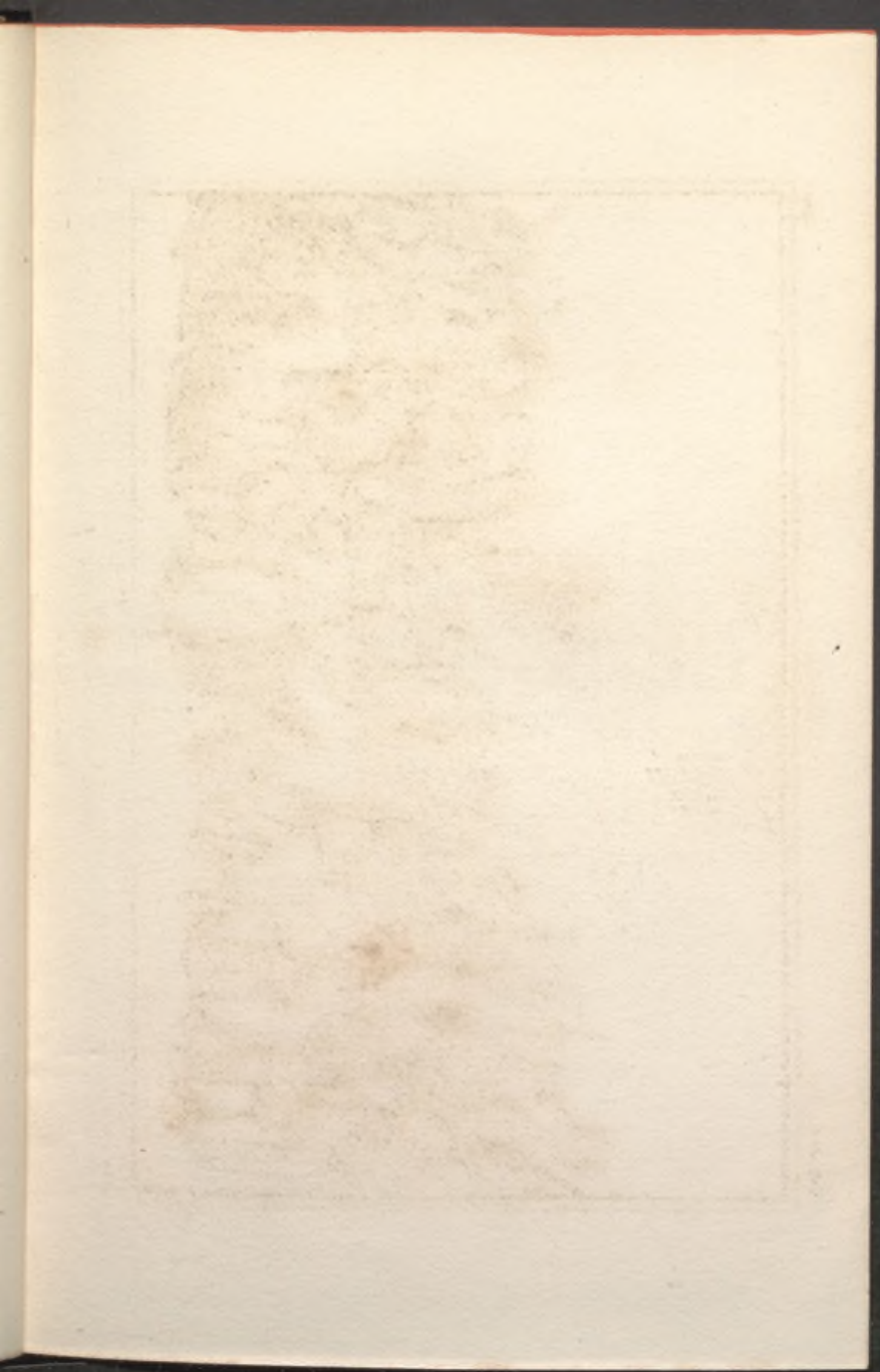
Difficilmente podrá concebirse con mas propiedad plástica este asunto; y aunque puede haber quien quiera mas sencillez en las actitudes y ropages y mas misticismo en los ángeles, es preciso confesar que no con gran trabajo se alcanzará mayor espresion.

Anibal Caracci pintó este cuadro inmediatamente despues de haber estudiado en Venecia las obras de Ticiano: asi es que debieron de reconocerse en el colorido las influencias de la escuela veneciana. Pero la mala calidad del lienzo que empleó han ido alterado sucesivamente los colores de un modo tal, que en la actualidad apenas pueden notarse restos de aquellas influencias.

Este cuadro fué pintado sin duda para el altar Bonasone de la Iglesia de San Francisco de Bolonia, donde figuró en sus primeros tiempos; posteriormente pasó á formar parte del museo indicado en la cabecera de este artículo.

Ha sido grabado por J. M. Mitelli y por Rosaspina.

Tiene de alto 2 metros 64 centím.; y de ancho 1 metro 34 centím.





A. Vander Bolt f.

GARDE CIVIQUE D'AMSTERDAM.

GEORGE DEBEEUWERS AMSTERDAM

GEORGE DEBEEUWERS AMSTERDAM

Lebas del.

GUARDIA CÍVICA DE AMSTERDAM.

La guardia cívica de Amsterdam bajo la presidencia de su gefe Witz celebró con un espléndido banquete , al que fueron convidados los mas notables personajes de la ciudad , el reconocimiento que hizo el rey de España Felipe IV , de la independencia de los Países bajos, renunciando en su nombre y en el de los que le habian de suceder, á toda clase de pretensiones sobre aquellas provincias. No tardó este reconocimiento en ser confirmado en la paz de Westfalia que se ajustó en el mismo año 1648.

Despues de tantos desastres, despues de tantos sacrificios, debieron aquellos habitantes recibir con júbilo inmenso tan plausible novedad ; y justo fué que la fiesta con que manifestaron aquella satisfaccion se perpetuara con una obra de arte. Bartolomé van der Helst fué el encargado de elevar este monumento; y á fe que lo hizo , cual podia desearse.

La concepcion del asunto , la composicion , el colorido, la armonia , la verdad poco dejan que desear; notándose en las fisonomias y en el porte de cada uno de los personajes que en este cuadro figuran ciertos rasgos de individualidad que dejan suponer un parecido poco comun.

Y cuando decimos parecido no queremos decir ese calco de la naturaleza que convierte al pintor en una máquina fotográfica , sino ese sentimiento del carácter del espíritu que debe distinguir al pintor de retratos , en virtud del cual no presenta los lineamientos y color de una persona sino en cuanto son necesarios para revelar el alma de la persona retratada en estado de inexcitacion , dejando

GUARDIA CÍVICA DE AMSTERDAM.

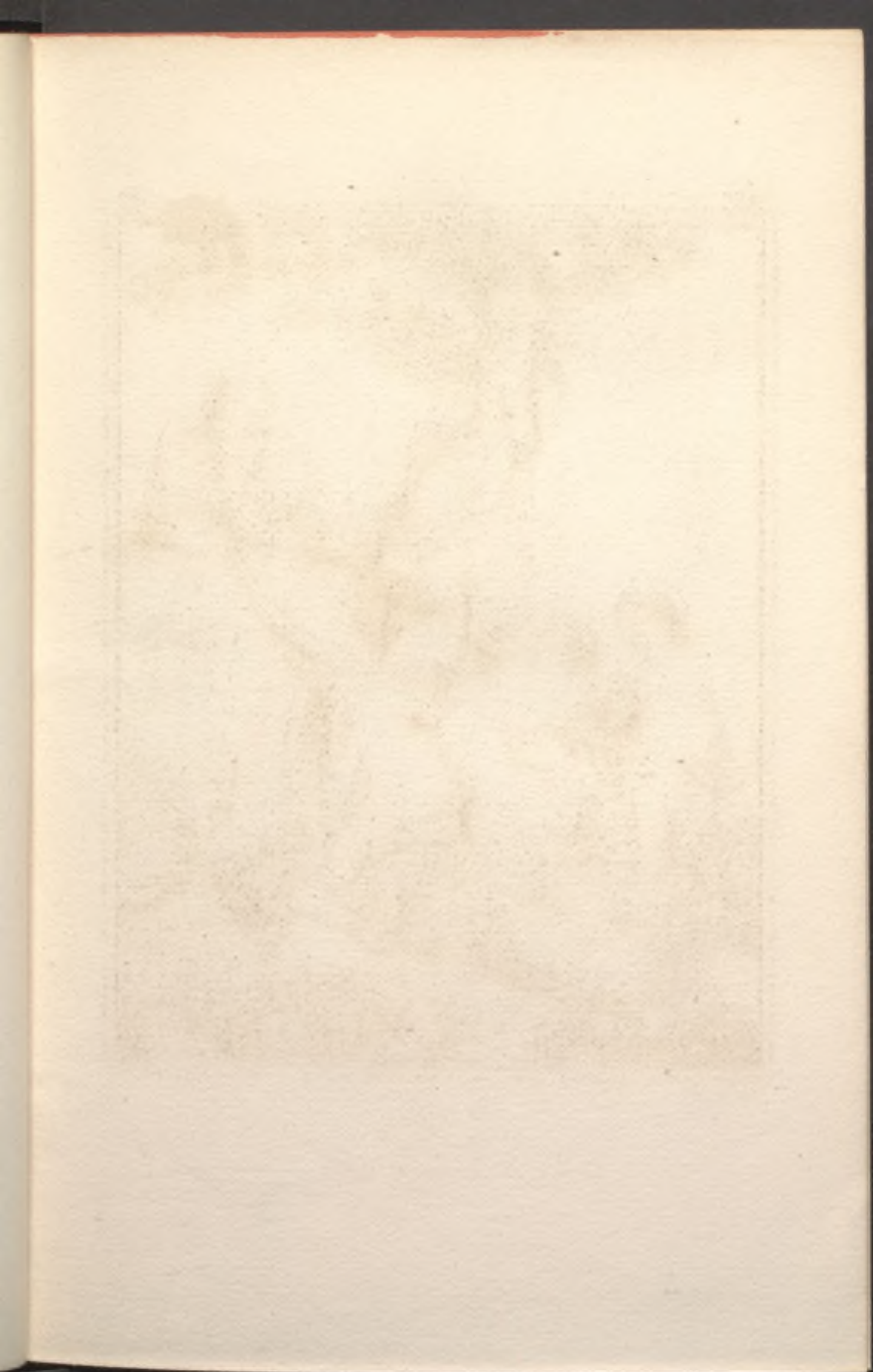
todo lo accidental, é incongruente, que aunque sea natural perjudica á la verdad. Es que la verdad en el arte no consiste en la imitacion de la naturaleza, sino en la armonia que guardan entre sí las distintas partes de que la obra de arte se compone, sobre la base de la naturaleza.

El pintor ha sido tan feliz en la composicion, como en la idea que constituye el fondo de este cuadro; no pudiendo menos de tener mucha oportunidad, atendido el objeto del cuadro, el haber colocado al gefe de la guardia cívica en el sitio preferente, apoyado en la bandera, y con el tambor á los piés; guia visible aquella para no estraviarse durante la lucha, conductor fiel este de las órdenes del gefe, símbolo de la disciplina militar.

Este cuadro figuró en otro tiempo en la casa consistorial de Amsterdam, y su sala del Tribunal: allí, y sea dicho por via de propósito, tuvo todas las conveniencias de localidad necesarias. En el dia se halla en uno de esos establecimientos que pueden llamarse panteones en donde van á reunirse las obras de pintura, ó lo que es lo mismo, en el Museo de la misma ciudad como hemos indicado en la cabecera de este artículo.

Grabóle Juan Bautista Patas á fines del siglo próximo pasado.

Tiene de ancho 6 metros 67 cent. ?; y de alto 3 metros ?





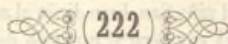
Raphaël inv.

S^{te} FAMILLE.

SACRA FAMIGLIA.

Lam. 222.

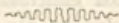
LA SACRA FAMILIA.



SACRA FAMILIA

LLAMADA

LA VIRGEN DEL LAGARTO.



Junto al capitel corintio que está en primer término á la izquierda del cuadro hay pintado un lagarto, y esta circunstancia ha bastado para apellidar este cuadro del modo que indicamos en el epígrafe. No parece sino que el tal réptil fué puesto allí para esto objeto porque de otro modo seria un accesorio indiferente. Es prueba de ello el que la escala en que está reproducido el cuadro en nuestro museo no debe de haber permitido reproducir este pequeño objeto, y sin embargo la supresion de este no perjudica en manera alguna á la idea.

Se dirá tal vez que otros accesorios hay en el cuadro tan indiferentes como este. Quizá no sea así: Un friso y un capitel corintio restos quizá de un templo pagano, un edificio arrimado en el fondo, un rayo de luz desprendido del cielo, una fuente que bien puede ser de salud, en segundo término, nos parecen atributos demasiado significativos para ser colocados al nivel del lagarto que da apellido al cuadro. Y este sentido que toman tales objetos contribuyen á relevar la idea dominante en el cuadro. No hay para que detenernos en esplicaciones, pues se alcanzan á cualquiera.

Esta idea es grande cuanto es propia de los personajes representados. La Virgen sostiene al niño Jesus y fija en él su mirada llena de candor y al mismo tiempo de respeto; recibe la de su Smo. Hijo que se ocupa de ella como del objeto privilegiado merecedor de toda su atencion. Es madre al cabo, y madre resignada á sufrir todos los do-

SACRA FAMILIA LLAMADÁ LA VÍRGEN DEL LAGARTO.

lores que por serlo del Hijo de Dios que se hizo hombre para redimir al mundo de la esclavitud en que yacia , habia de sentir en el curso de su vida. La mirada que el niño San Juan dirige al niño Jesus es cariñosa cuanto deferente , cual conviene al que solo debe presentarse en el mundo como Precursor de la verdad. San José es simplemente contemplador de la escena , pero de un modo que deja entender cuanto se le alcanza del misterio del cual ha de ser fiel y exacto conservador. La espresion pues es notable en sumo grado.

Hay en este cuadro belleza de formas , contraste y variedad asi de ellas , como de líneas: el echado de los ropajes es de buen gusto, y los pliegues son razonados : hay en el dibujo un estilo grandioso sin dejar de haber una correccion esmerada. La composicion presenta todas las condiciones necesarias para ser calificada de excelente : situacion propia , intelegibilidad , buena disposicion. Por último esta pintura está concluida de la manera mas delicada que pensarse pueda.

Muchos grabados se han hecho de este cuadro ; á saber : uno al agua fuerte por Pedro Breviette, otro al buril por Juan Gerónimo Frezza y otra por Julio Bonasone. El de este último ofrece algunas variantes , habiendo sido sacado no del cuadro sino de un dibujo.

Tiene de alto 1 metro 17 centímetros; y de ancho 86 centim.





Romanelli pinx.

47.

MOYSE TROUVÉ SUR LE NIL.

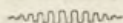
MOSE RINVENUTO SUL NIL.

Lam. 223.

MOISES ENCONTRADO SOBRE EL NILO.

EL NIÑO MOISÉS

ENCONTRADO EN EL NILO.



Después de la muerte de José y de sus hermanos se multiplicó sobremanera su descendencia en Egipto. Un nuevo Faraon que reinó en aquel país, temiendo que el pueblo de Israel llegase á ser mas fuerte que su pueblo, trató de oprimirle con arte y afligirle con cargas; pero cuanto mas se oprimia á Israel, mas se multiplicaba. Dispuso que las parteras de los hebreos matasen á todo varon y reservasen las hembras; pero no habiendo alcanzado que se cumpliesen sus mandatos, ordenó á los de su pueblo: *Todo varon que naciere echadle en el rio, toda hembra reservadla.* Una mujer del linage de Leví parió en aquella sazón un niño: y viendo que era hermoso, le tuvo escondido tres meses; pero no pudiendo ya ocultarle, tomó una cestilla de juncos, la calafateó con betun, puso dentro al niño, y lo abandonó en un carrizal de la orilla del Nilo, quedando en observacion á lo lejos Maria hermana del niño. Y hé aquí que descendió la hija del Faraon con sus doncellas para lavarse en el rio. Acertó á ver la cestilla y envió á una de su comitiva para que se la trajera; y habiéndola traído, y abierto, y viendo en ella un niño, que lloraba, compadecida de él dijo: *de los niños de los hebreos es este.* Acercóse la hermana del niño, y dijo: *¿quereis que vaya á llamar una mugger hebrea que pueda criar al niño?* Accedió la princesa, y habiendo avisado la muchacha á su misma madre, vino esta, y la princesa se le dió para criarle. Crióle, y ya crecídito le entregó á la hija del Faraon, la cual adoptó al niño y le llamó Moisés, que en egipcio quiere decir: sacado de las aguas.

EL NIÑO MOISÉS ENCONTRADO EN EL NILO.

Hé aquí el asunto tomado del Exodo.

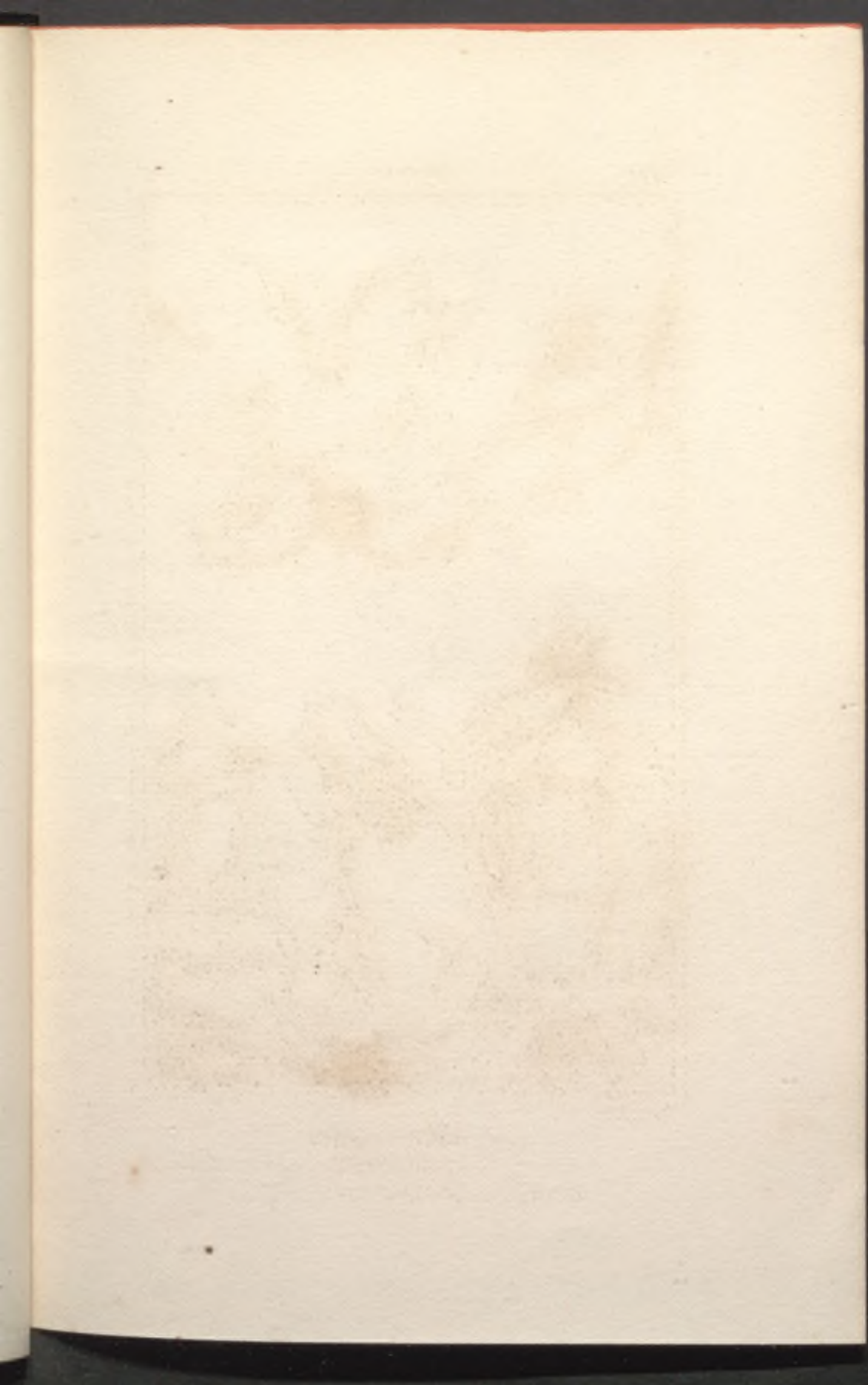
El pintor Romanelli puede haber dado pruebas en este cuadro de inteligencia en la parte material de la composición y aun de la ejecución, sobre cuyo punto nada diremos; pero es preciso convenir en que nada existe en este cuadro que pueda caracterizar el asunto. En primer lugar, el momento escogido por el pintor es tan aislado, que está circunscrito al cumplimiento de la orden que dió la hija del Faraon de que fueran á sacar del río la cesta en que estaba el niño; de manera que puede decirse con mucha verdad, que es un momento sorprendido á la naturaleza, pero no un momento dispuesto por el arte, el cual siempre procura revelar las colisiones que la preparan y anunciar los resultados que pudo tener. Lo contrario es, digámoslo así, fotografiar un asunto. En segundo lugar ni el sitio de la escena, ni los tipos, ni los trages dicen nada respecto de dicha caracterización; y no solo no dicen nada, sino que hasta presentan un anacronismo que no podría tolerarse en un pintor de nuestros días, tal como el acuchillado de las mangas del page y el parasol que sostiene.

Y diciendo que sería imperdonable en un pintor de nuestros días, no queremos decir que sea admisible en una obra de un pintor de época anterior; se trata solo de prevenir este error, no de corregirle. El pintor Romanelli obró según el espíritu de su época, y habló á su época el lenguaje en que pudo darse á entender; pudo hacerlo ó no á sabiendas. Podremos no exigir más del pintor Romanelli, pero no podrá ninguno de sus partidarios exigir de los pintores de nuestros días que en punto á caracterización de asuntos se le tome por modelo.

Romanelli pintó este cuadro para uno de los gabinetes de la habitación que la reina Ana de Austria, esposa de Luis XIII rey de Francia ocupó en Louvre; y hacia juego con otros cuadros de asuntos tomados también del Exodo.

Le grabó Simon Vallé.

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





Louis Carvache p.

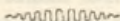
LA TRANSFIGURATION.

LA TRASFIGURAZIONE.

L. n. 224.

LA TRANSFIGURACIUN.

LA TRANSFIGURACION.



Ya se lea el evangelio de San Marcos, ya el de San Lucas, siempre se hallará que Jesus llevó consigo á Pedro, á Santiago y á Juan hermano de este, á un monte alto y se transfiguró delante de ellos: que resplandeció su rostro como el sol, y sus vestiduras estuvieron tan blancas como la nieve: que se les aparecieron Moisés y Elias los cuales hablaron con el Señor: que estaban aun hablando cuando vino una nube luminosa y los ocultó, y saliendo una voz de ella se oyeron estas palabras: *este es mi hijo amado, escuchadle*: que al ver esto sus discípulos, cayeron sobre sus rostros poseidos de un gran miedo: que se acercó Jesus y tocándolos les dijo, *levantaos y no temais*; y alzando sus ojos no vieron mas que á Jesus. Pero San Lucas hace mencion de una circunstancia que no puede menos de consignarse aquí, toda vez que la espresion de los tres apóstoles parece indicar que el pintor se aprovechó de ella, ó que la tuvo presente al componer este cuadro. Jesus subió al monte á orar; y mientras oraba hablaron con él Moisés y Elias, *que aparecieron en majestad*; y añade San Lucas:

« Mas Pedro y los que con él estaban, se hallaban cargados de sueño. Y despertando vieron la gloria de Jesus, y á los dos varones que con él estaban. »

La actitud de San Juan parece indicar que acaba de despertar: la de San Pedro puede indicar que está deslumbrado por el resplandor que despidió de sí su maestro: la de Santiago es la del alma piadosa que sorprendida por un maravilloso hecho como debió ser el de la transfiguracion, no puede hacer mas que adorar. Menos ceño

LA TRANSFIGURACION.

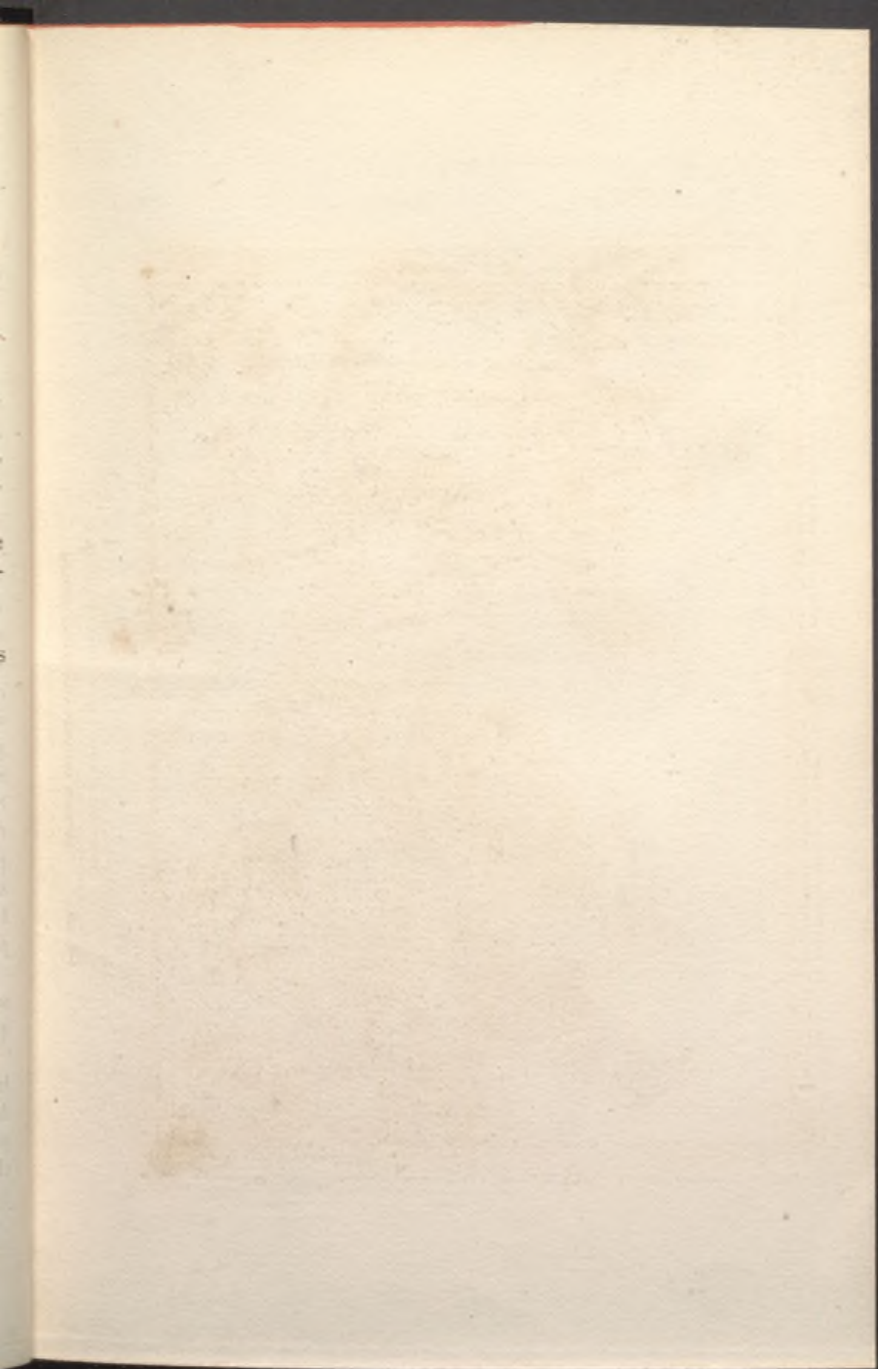
en los dos profetas, y mas dulzura en el ademan de Jesus hubieran producido el efecto conveniente.

Por estas razones el cuadro de este número no es tan apreciable por su fondo como por su forma. Lo que en él mas se encarece es la disposición de los ropages y la distribución de la luz y bellos efectos de claroscuro. En cuanto á la espresion, ya hemos dicho que deja que desear respecto de la propiedad. El escorzo de San Juan es atrevido cuanto es oportuno. Este escorzo ha proporcionado al pintor el poder presentar entera la figura del personage, dando á este la importancia necesaria para contribuir al interés de la accion, venciendo al propio tiempo los inconvenientes que para ello pudo presentar las proporciones del cuadro.

Figuró primero esta pintura en la iglesia de las religiosas de San Pedro mártir de Bolonia; y desde allí debió de pasar al museo indicado en la cabecera de este artículo.

Existe un grabado de este cuadro, obra de Tomba.

El cuadro tiene de alto 4 metros 45 cent.; y de ancho 2 metros 72 centímetros.





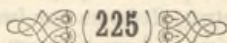
D'après plan.

NAPOLEÓN RENDANT DES HONNEURS A DES BLESSÉS ENNEMIS.

NAPOLEONE CHEI MONTENA ALFONETTO PER VARI FERITI NEMICI

PROBATO D'ARTI. ALL'INCANTAZIONE DI L. B. PER DIZIONE NAPOLEONICA.

Genova, 1805.



PREZ TRIBUTADO POR NAPOLEON I

AL VALOR DESGRACIADO.

Entre las anécdotas célebres que se cuentan del emperador de Francia Napoleon I refiérese una bien propia de un guerrero afortunado y de un militar valiente. Recorriendo el emperador el campo de batalla durante la campaña contra Rusia y Austria unidas, pasó á la vista de un convoy de heridos, y descubriéndose respetuosamente dirigióse á estos diciendo con grande entusiasmo: *¡Prez al valor desgraciado!*

Prescindamos aquí de si el hecho fué ó no cierto, porque ni se trata de ello, ni es de nuestra incumbencia defenderlo ni desecharlo. Pero lo que no puede negarse es que un periódico de Paris de 1805 estampó en sus columnas esta anécdota: y aunque ha habido quien ha puesto en duda su autenticidad, sin embargo todas las historias la han consignado, dándole toda la veracidad histórica necesaria para admitirlo como hecho cierto.

Inspirado por esta anécdota pintó Debret el cuadro reproducido en la lámina de este número, con lo que puso en cierta manera el sello á la autenticidad de la anécdota. El retrato del emperador en una situación como la que la anécdota refiere es completo: de manera que aunque en los tiempos venideros, cuando la verdadera imparcialidad histórica resplandezca con todo su brillo para esta época, cayere el hecho en la categoria de lo dudoso, no podrá negársele la de lo posible.

La espresion del rostro del emperador y la de los generales Bes-
SÉRIE IV.

PREZ TRIBUTADO POR NAPOLEON I AL VALOR DESGRACIADO.

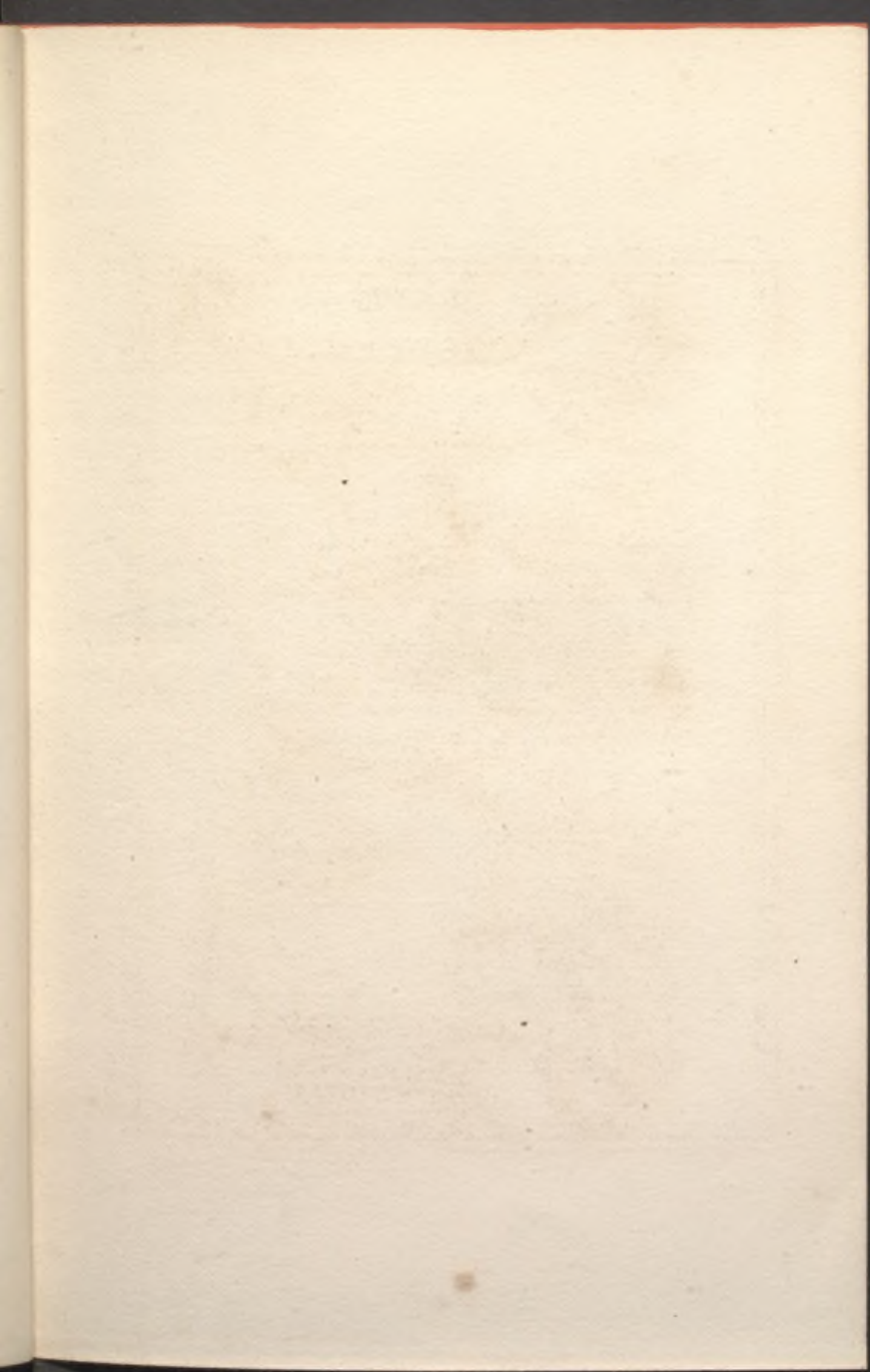
sières, Lemarrois, la del mariscal Augereau duque de Castiglione está bien comprendida; y con ser propia de la situacion no perjudica al efecto del retrato. Todos los que forman parte del convoy fijan sorprendidos la vista en el que los honra con tan significativas palabras, y todo contribuye á escitar el mayor interés.

La composicion, no menos que la eleccion de asunto, honra sobremanera al pintor Debret; de modo que cuando en 1806 presentó el cuadro á la exposicion se captó completamente las simpatias del público. Esto no es decir que el artista haya de transigir con todas las exigencias del público para atraerle á su favor, porque este medio de ganar reputacion es demasiado pasagero, demasiado de circunstancias para que el artista fie en él solo; sino que es preciso que vaya acompañado de las circunstancias necesarias para que la obra sea una verdadera produccion del arte. Deben tenerse presentes las exigencias del público, pero deben respetarse sobremanera los derechos del arte.

Este cuadro figuró desde sus primeros tiempos en una de las salas del palacio del cuerpo legislativo. En 1814 fué relegado á los almacenes con todas las demas obras que aludian á Napoleon I.

Se conocen dos grabados de este cuadro, uno de Gordieu otro de Oortman.

Tiene de ancho 5 metros; y de altó 3 metros 34 cént.





LA MUJER ADÚLTERA.

Es fuerza reproducir aquí por íntegro el texto del evangelio de San Juan que habla de esta tentacion que hicieron sufrir los escribas y fariseos á Jesucristo, á fin de conocer si hay propiedad en la expresion.

Hagamos caso omiso de todo lo referente á la propiedad arqueológica, porque á los ojos del menos inteligente deben presentarse los anacronismos en los trajes, sobre todo en el de la mujer acusada.

Fijese bien la atencion en el texto, y quizá se halle inoportuna la presencia de los apóstoles; quizá tampoco parezca conveniente la actitud de Jesucristo atendida la situacion en que debió hallarse; y últimamente quizá las palabras que escribió el Señor en el suelo no debieran haber sido el objeto de la atencion principal de los circunstantes. Dice así San Juan en el cap. viii.

« Y se fué Jesus al monte del Olivar :

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

Y los escribas y fariseos le trajeron una mujer sorprendida en adulterio : y la pusieron en medio.

Y le dijeron : Maestro esta mujer ha sido sorprendida en adulterio.

Y Moisés nos mandó en la ley apedrear á estas tales. ¿ Pues tu que dices ?

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

Y como porfiasen en preguntarle, se enderezó, y les dijo : el que

LA MUJER ADÚLTERA.

entre vosotros esté sin pecado , tire contra ella la piedra el primero.

É inclinándose de nuevo , continuaba escribiendo en tierra.

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

Y enderezándose Jesus » etc. etc.

De este texto se deduce que Jesus estaba sentado enseñando: que interpelado por los escribas y fariseos y conociendo la depravada intencion de estos, escribió, dando á entender con esta accion, que la pregunta no merecia respuesta. Esto no quiere decir que escribiese nada que pudiese llamar la atencion; de modo que acerca de lo que escribió no están contestes los intérpretes. Si el Señor se inclinó despues de haber dado á los escribas y fariseos una respuesta como la que les dió dejándolos confusos, fué para dar lugar á que con menos rubor se alejasen de aquel sitio mostrando el poco aprecio que había hecho de la acusacion. En este cuadro sin embargo Jesucristo tiene una actitud que no parece sino que la ha tomado de propósito para escribir en el suelo y llamar la atencion de sus acusadores.

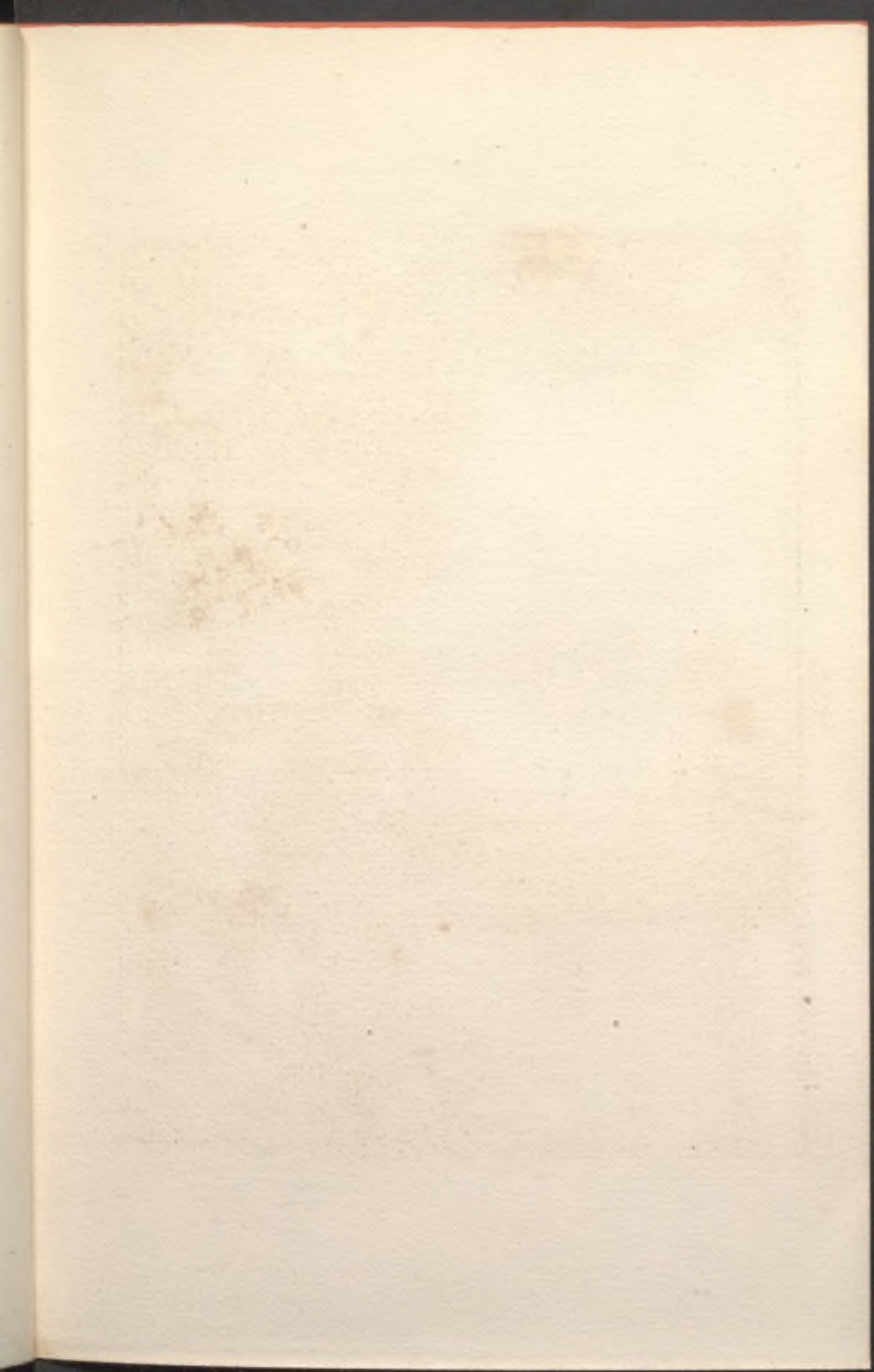
Por lo demas hay en esta composicion algunas figuras cuya expresion es notable: tal es el fariseo que está á la izquierda del cuadro en primer término.

Este cuadro está pintado en claroscuro , y en sentir de los inteligentes hay en él mucha fuerza y vigor.

Pintóle Breughel en 1565.

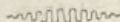
Existe un grabado de autor anónimo.

Tiene de ancho 36 centímetros ; y de alto 25.





JESUCRISTO EN CASA DE SIMON.



La caracterización de los asuntos exige de los pintores un exámen muy detenido de todas las circunstancias plásticas favorables á la inteligibilidad, á fin de no dar lugar á interpretaciones; sobre todo, cuando los asuntos son de tal naturaleza que pueden confundirse unos con otros.

Los hechos describe el evangelio que pueden muy bien confundirse, no solo por razon de los personajes que figuraron en ellos, sino por las escenas que entonces se verificaron: tales son la cena en casa de Simon el fariseo en donde la Magdalena dió muestras de su arrepentimiento, y la cena á que fué invitado el Salvador en Bethania en casa de Simon el leproso, durante la cual se presentó tambien Maria Magdalena á tributar á Jesus un homenaje de adoracion análogo al acto de arrepentimiento que en la otra cena habia realizado. Al referir el evangelista San Lucas en el cap. vii el primero de tales hechos dice:

« Y poniéndose á sus piés en pos de él (de Jesus) comenzó á regarle con lágrimas los piés, y los enjugaba con los cabellós de su cabeza, y le besaba los piés, y los ungió con el unguento.»

Al referir los evangelistas San Mateo y San Marcos el segundo de los indicados hechos dicen:

« Se llegó á él una mujer que traía un vaso de alabastro de unguento precioso, y lo derramó sobre la cabeza de él (de Jesus) estando recostado á la mesa.» (San Mateo cap. xxvi).

« Y estando Jesus en Betania en casa de Simon el leproso, recostado á la mesa: llegó una muger, que traía un vaso de unguento

JESUCRISTO EN CASA DE SIMON.

muy precioso de nardo espique , y quebrando el vaso , derramó el bálsamo sobre su cabeza.» (San Marcos cap. XIV).

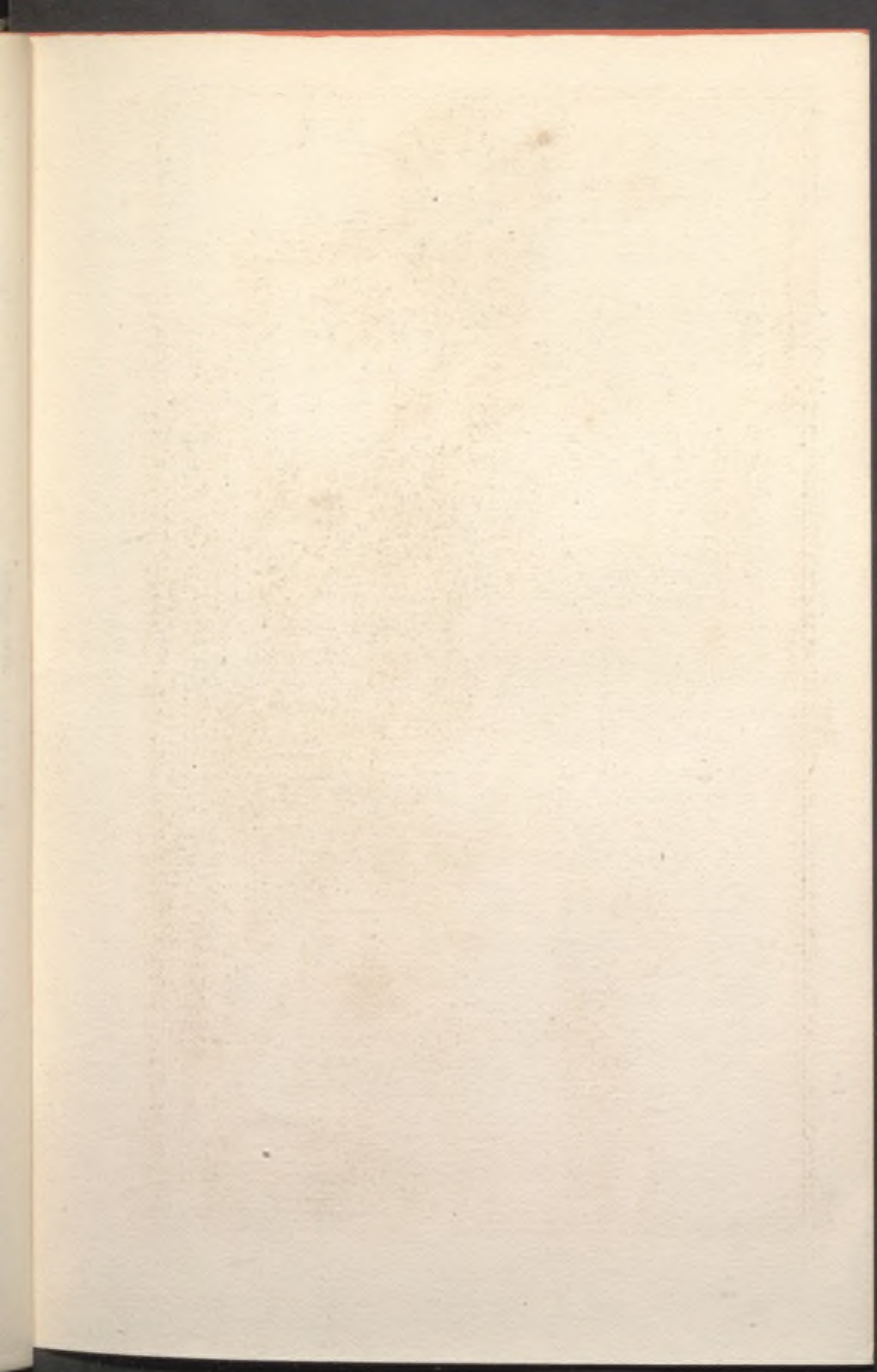
La diferencia que existe entre el hecho referido por San Lúcas , y el otro referido por los Santos Mateo y Marcos es notoria : en el primero , Magdalena ungió al Señor los piés , en el segundo , la cabeza. Sin embargo el pintor ha representado al Señor rodeado de varias personas, como si le hicieran alguna advertencia acerca de la acción que verifica la Magdalena ; circunstancia que puede hacer creer que el asunto está tomado del evangelio de San Mateo ó del de San Marcos en que los circunstantes *llevaron muy á mal entre si mismos* el desperdicio del unguento ; pero ya se ha visto que en el texto, la mujer no ungió á Jesus los piés sino la cabeza. Si el pintor quiso representar la escena de la casa de Simon el Fariseo , no pudo verificarse el reproche de los circunstantes, pues allí la escena solo pasó entre Jesus y Simón ; y si quiso representar la de la casa de Simón el leproso , la actitud de la Magdalena no expresa que derramase el bálsamo en la cabeza de Jesus.

Prescindiendo de que el pintor no ha sido sobrio de incidentes, hay mucho carácter en las cabezas , la composicion está bien dispuesta , y el dibujo es correcto. Los críticos que han examinado este cuadro dicen que el efecto es admirable por causa de sus poco rebajadas tintas.

El cuadro se conserva en muy buen estado en el palacio Durazzo sito en la ciudad indicada en la cabecera de este artículo.

Ha sido grabado por Volpato en 1772.

Tiene ancho 4 metros 67 cent. ; y de alto 3 metros 34 cent.





Lutteurs sous

BRUTUS.

PIRELLA

JUNIO BRUTO.

Los Tarquinos habían sido desterrados de Roma , y quedó abolida la monarquía (año 509 antes de J. C.). Junio Bruto que hasta entonces se había fingido demente para no dar recelos , fué el gefe de la revolucion , y quedó nombrado consul con Colatino viudo de la desgraciada Lucrecia . Pero bien pronto se fraguó una conspiracion para restablecer el trono de los Tarquinos , en la que entraron individuos de las mas notables familias de Roma , siendo los gefes de ella Tito y Tiberio hijos del mismo Bruto , y los Aquilios parientes de Colatino . Un esclavo descubrió el nombre de los conjurados , y fueron presos todos . Los consules subieron al tribunal y mandaron que los culpables fuesen conducidos á su presencia . Leyóseles la carta que el destronado Tarquino el soberbio les escribió desde su destierro . La asamblea debía ser implacable : mediaba un juramento solemne por parte de los jueces , de no volver á admitir jamás á los Tarquinos en Roma , y un odio á los traidores á la patria por parte del pueblo : solo existia en los corazones de todos un sentimiento de compasion hácia el cónsul , padre de los principales conjurados . El dolor , los sollozos , las súplicas de los circunstantes resonaban en los oidos de Bruto , y no podian menos de hallar eco en su corazon . ¡ Si era ciudadano , era tambien padre ! Bruto impone silencio : pregunta por tres veces á los culpables si tienen algo que exponer en defensa propia : ninguno de ellos contesta . Pronuncia , pues , la terrible sentencia ; y testigo de la ejecucion , vió caer la cabeza de sus hijos , quizá ahogando en su corazon el sentimiento natural de padre con el sentimiento cívico del magistrado .

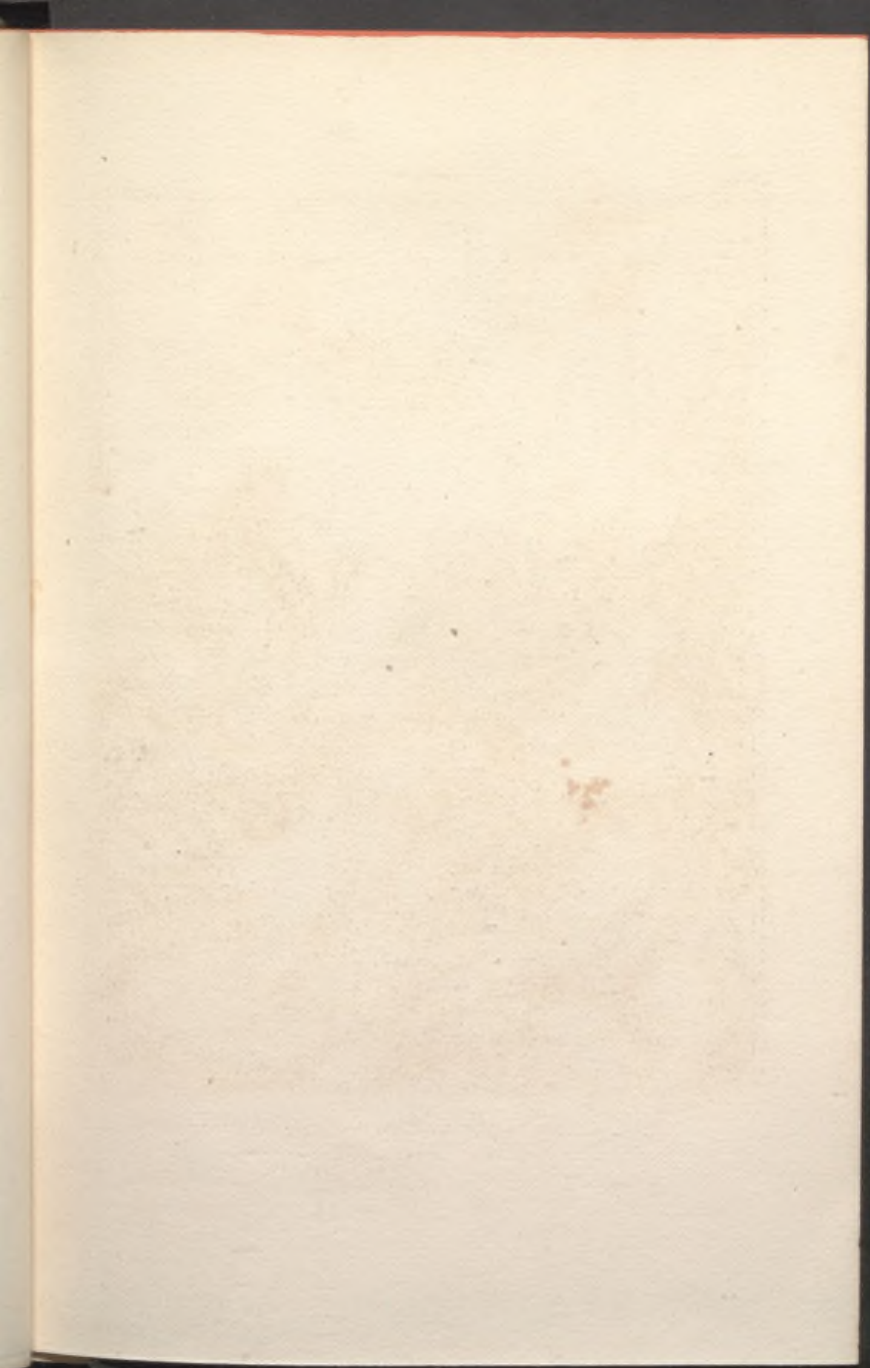
JUNIO BRUTO.

Hé aquí el asunto de este cuadro.

Expuesto por primera vez á la vista del público francés en 1795, debió llamar las simpatías de aquel pueblo, que en su frenesí por la libertad acababa de degollar á su rey y todos los de su familia. ¿Fué que el pintor dió al espíritu de la época toda la importancia, en perjuicio de la que debió al arte, como artista? Indudablemente que no, porque á ser así, el buen concepto del cuadro no hubiera sobrevivido á las circunstancias en que fué ejecutado; y si entonces excitó el interés del público por estar el asunto relacionado intimamente con las ideas de este, ahora le escita por lo bien dispuesto de la composición, por la propiedad de la espresion, y por estar en él atendidas todas las circunstancias artísticas y arqueológicas para la debida caracterizacion. Roma está simbolizada en la loba que se eleva sobre un cipo á espaldas del asiento de los cónsules; esos edificios de estilo etrusco son los que Roma pudo en aquella sazon ver dentro de sus muros; ese arco es el que los etruscos debieron de imitar; esos personajes se envuelven en la toga romana; esos lictores llevan las fasces consulares; esos soldados visten el *sagum* que por tanto tiempo les fué característico. Las dos escenas que aquí se verifican son complementarias la una de la otra: la espresion del cónsul hace volver la vista hácia el ejecutor: mirando al ejecutor no puede uno menos de volver los ojos hácia el cónsul.

Este cuadro fué grabado al humo por Coquerel.

Tiene de ancho 7 metros 84 cent.; y de alto 4 metros 47 cent.





Roberto pinx.

MIRACLES DE S^T FRANÇOIS XAVIER.

MIRACOLI DI S. FRANCESCO XAVIERO.

Léon del.

MILAGROS DE S. FRANCISCO XAVIER.

MILAGROS DE SAN FRANCISCO JAVIER.

Francisco Javier, uno de los siete compañeros que ayudaron á San Ignacio de Loyola á fundar la órden de Jesus , en 1541 fué por encargo del rey de Portugal Juan III á predicar el evangelio á las Indias Orientales. En Goa principi6 sus predicaciones y convirti6 gran número de infieles. Pas6 á las costas de Malabar, desde allí á las de Coromandel , y desde estas pasó al Japon. La mala recepcion que le hicieron en este pais hizo que tentara un nuevo medio de prevenir el concepto de aquellas gentes en favor suyo. Troc6 su pobre trage por otro rico , tom6 criados para su comitiva ; pidi6 y obtuvo carta del virey de las Indias ; llev6 consigo objetos de valor para hacer los convenientes regalos , y se presentó á aquel rey. Tan buena acogida le di6 este entonces, que hasta permiti6 que sus súbditos abrazasen la religion cristiana. Las conversiones que hizo Javier fueron entonces tan numerosas, que á sus oraciones se atribuyeron muchas curas milagrosas.

Rubens tomando por asunto esta circunstancia de la vida de San Francisco Javier ha representado la resurreccion de personajes del Japon á quienes se creía ya difuntos , en el momento en que sus cuerpos iban á ser sepultados ; y ha simbolizado la influencia del poder de la religion cristiana, tanto respecto de estos milagros como de las conversiones, en la alegoría que ha figurado en la parte superior del cuadro ; alegoría de la cual se desprenden rasgos de luz que destruyen los ídolos japoneses heridos por ellos.

No es la idea que constituye el fondo de esta concepcion lo que menos merece encomiarse: de modo que entre las alegorías de Ru-

MILAGROS DE SAN FRANCISCO JAVIER.

bens bien puede decirse que esta es una de las mas inteligibles y mejor pensadas. Por otra parte el personaje principal no pierde nada de su importancia por que aparezca personificada la religion, pues en esta alegoría no puede verse un poder que obra por sí, sino una exteriorizacion del espíritu de que el Santo se halla animado.

¡ Ojalá estuviere el asunto tan bien caracterizado como bien representada está la alegoría ! Con efecto, segun el aparato escénico, los tipos y los trajes, no puede decirse sino que los hechos representados debieron de verificarse en Europa: de otro modo ó será fuerza suponer que los tipos japoneses son iguales á los europeos, ó que en aquel pais visten como nosotros, ó que aquellos miaoos han estado en algun tiempo decorados como nuestros edificios del mil seiscientos, ó que alguno de los cinco Tsisingodai ó dioses terrestres que en aquellos templos se adoraron, llevó cuernos. Verdad es que vemos en este cuadro algunas figuras con la cabeza rapada con el mechon de pelo en medio del cráneo; pero esta circunstancia sola, no basta para la perfecta caracterizacion del asunto.

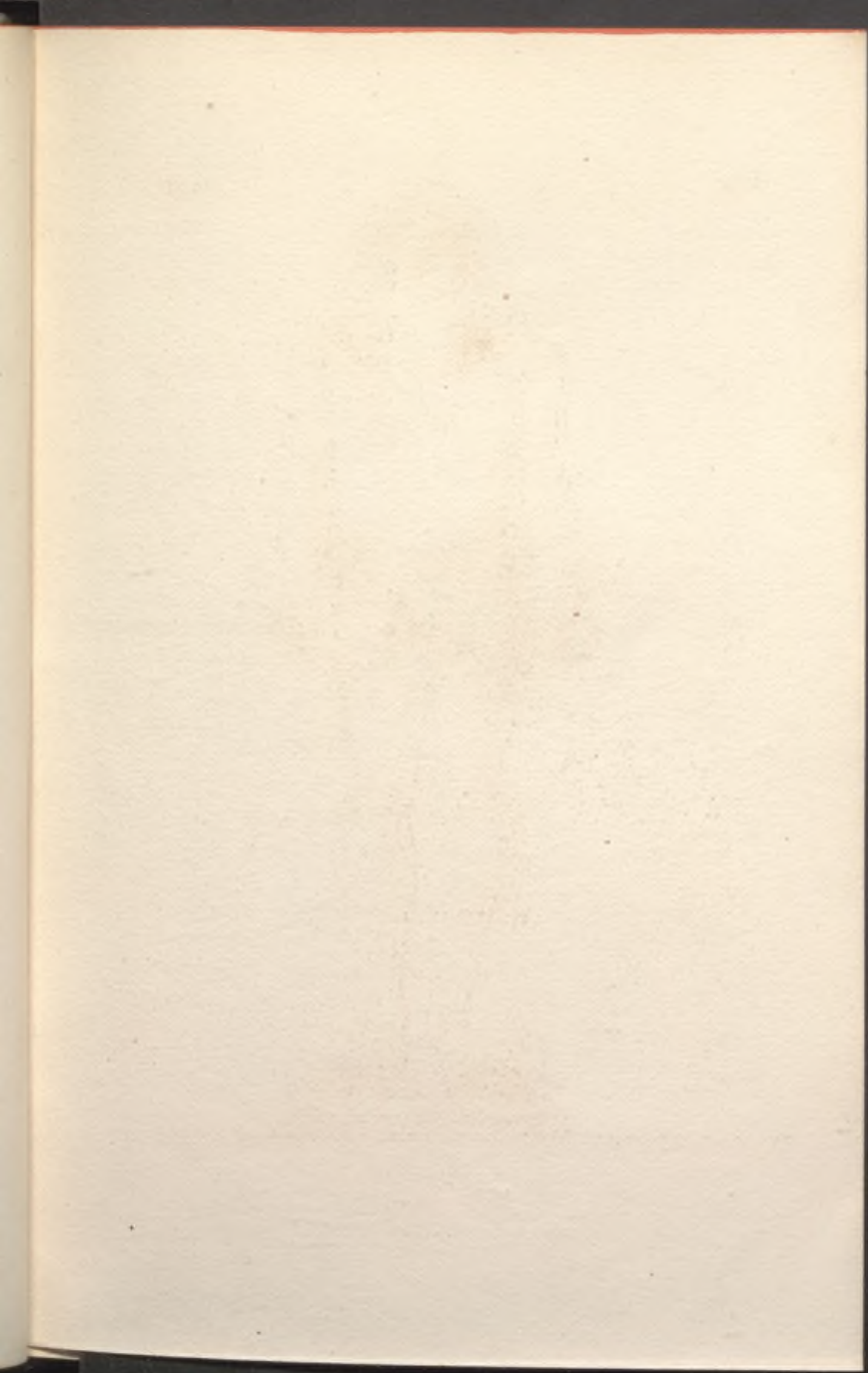
La composicion se resiente un tanto de ese movimiento de líneas con que se inauguró el barroquismo. Sin embargo no puede menos de reconocerse que hay en las fisonomías bastante espresion. La del Santo no puede ser mas propia; al paso que su figura descuella sobre todo, de la manera mas conveniente.

Lo mas recomendable que tiene este cuadro es el colorido; tiene el mayor vigor y la mejor entonacion que darse pueden.

Rubens pintó este cuadro para la iglesia de los Jesuitas de Amberes; y debió de ser desde allá que pasó á la galeria de Belvédère de Viena en donde hoy se halla.

Dos grabadores le han reproducido con su buril, Ig. Marinus y J. Blaschke.

Tiene de alto 5 metros 67 cent.; y de ancho 3 metros 84 cent.





ANTINOÛS.

247.

ANTINOÛ.

Lâm. 230

ANTINOÛ.

ANTINOO.

Este personaje fué un gallardo y bello jóven bitinio , favorito del emperador de Roma Adriano , al cual fué afectuosamente adicto hasta el extremo , segun Dion Casio , de haber sacrificado su vida á fin de que por la inspeccion de sus entrañas pudiesen los adivinos conocer el destino del emperador. Otros sin embargo aseguran que murió ahogado en el Nilo en 132 de la era cristiana. Lo cierto es que Adriano sintió tanto la pérdida de su favorito , que hizo restaurar la poblacion en donde el jóven murió, trocándole el nombre por el de Antinoo ; y dispuso se levantaran templos en honor de este mancebo, y que se le erigieran estátuas.

Una de ellas es la reconocida como tal por el erudito Winckelmann, y que está representada en la lámina de este número. Sin duda Winckelmann al hacer esta declaracion habia cotejado la estátua de que tratamos, con otras de Antinoo, porque á primera vista no puede comprenderse como no siendo egipcio ese jóven se le presentó cubierto con el *claf* estriado , y rodeada su cintura con el *brial* ó pequeño *calasiris* que usaron los egipcios. Pero esta especie de contradiccion , se explica con la circunstancia de estar introducido en Roma el culto de las divinidades egipcias en la época en que murió Antinoo , y el haber el emperador excojitado el medio de representar á su favorito con el carácter de aquellas divinidades á fin de que hallase tambien en Egipto la veneracion que deseó se le tributase.

En la estátua de este número está patente la mezcla del estilo griego con el egipcio. La actitud envarada que afecta, es enteramente la que los escultores de los mas antiguos tiempos de Egipto dieron á

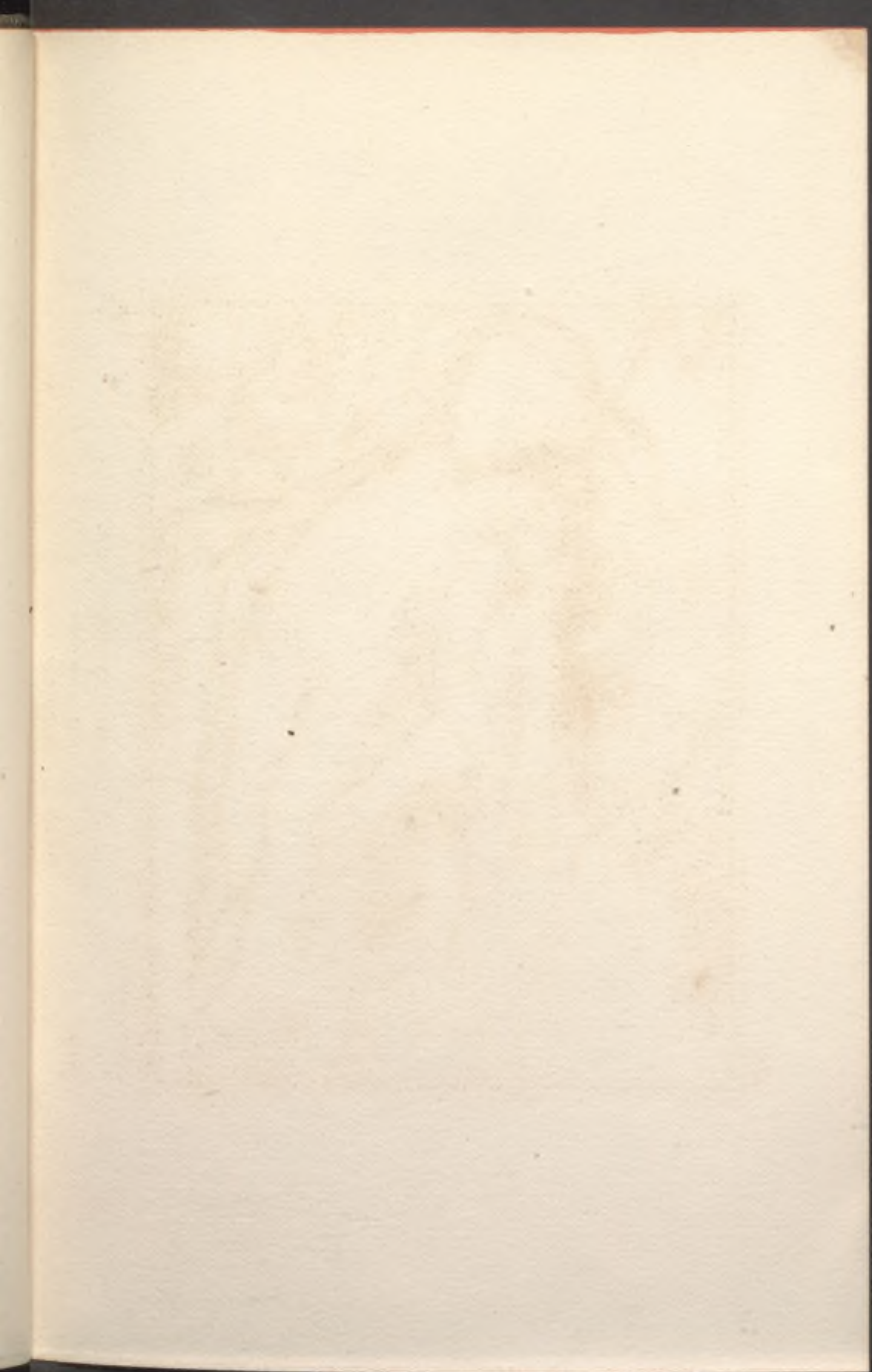
sus estatuas ; circunstancia que, realzada por lo esmerado de la ejecucion y por el traje, da á la estatua que nos ocupa un carácter general que puede sorprender al primer golpe de vista. Pero bien examinada la estatua se hallará, que el tipo no es el egipcio sino que tiene cierto carácter de la individualidad que representa : y aunque así no fuese, no existe en ese rostro aquella generalidad en el modo de hacer que distinguió á los escultores egipcios, hasta el punto de ser indispensables los atributos y las inscripciones para distinguir no solo los personajes sino muchas veces hasta el sexo. Aquí no se ven los ojos á flor de la ceja, ni el pecho está aplanado, sino muy relevado, y ejecutado con toda la grandeza de manera necesaria y que caracteriza al personaje, toda vez que siempre se le ha representado con el pecho en esta conformidad. Aparecen aquí las costillas ; hay toda la plenitud de la robustez en la parte inferior del cuerpo en vez de aquel aspecto cenceño que ofrecen las estatuas egipcias ; los músculos de los brazos y las articulaciones de las rodillas llaman en la estatua de este número la atención, lo que no sucede en aquellas ; y por último los piés tienen casi por completo el carácter griego.

Todas estas circunstancias reunidas son datos para considerar la estatua que nos ocupa en el número de las imitaciones del estilo egipcio hechas en Roma por artistas no egipcios, y para verificar la fecha en que fué esculpida. Esta debió ser posterior á la de la muerte de Antinoo que se ha indicado al principio de este artículo.

La estatua está esculpida en mármol pentélico. La parte inferior de las piernas así como la mano derecha, son restauraciones que hizo en Roma Felipe Valle. Fué encontrada en 1738 en la villa Adriana cerca de Tivoli.

Chatillon ejeculó un grabado de ella.

Mide la talla de 2 metros 22 centímetros.



(251)



After de la Fontaine f.

L'AMOUR DÉSAIMÉ.
D'AMOUR DÉSAIMÉ.

Paris 1818.

EL AMOR DESARMADO.

La hermosura no aprueba las maldades que el amor comete, condenando los desórdenes á que la voluptuosidad conduce. Hé aquí la idea que parece constituir el fondo de esta composicion , en la cual aparece Venus , diosa de la Hermosura , quitándo á su hijo Cupido el arco y las flechas.

Venus está aquí recostada sobre un suelo cubierto de flores , y tiene la manzana que le confirió Paris en el juicio de las tres diosas , atributo que la caracteriza perfectamente. A su alrededor están las palomas y la liebre , emblemas propios de los sentimientos que la hermosura puede inspirar , y del principio de misteriosa reproduccion de los seres animados. En término mas lejano están simbolizadas por un hombre y una mujer desnudos , afectando ademanes descomedidos y presentando formas relajadas , las maldades que obra el amor sin freno , impulsando al ser racional hácia precipicios insondables.

No hay duda que el pintor ha presentado aquí una alegoría moral que , sacada de la mitología griega tiene toda la expresion que la individualidad de los personajes puede tener , evitando la frialdad y la falta de vida de que no pueden menos de adolecer las personificaciones nacidas entre las creencias modernas. Esta circunstancia hace ver que la mitología griega puede prestar el arte moderno servicios importantes , sin que el anacronismo que quiera verse en la reproduccion de aquellos mitos , sea chocante , toda vez que ya no los miramos con los ojos de la fé , sino simplemente con los de la imaginacion.

Al propio tiempo es este un buen asunto para poder un pintor

SERIE IV.

EL AMOR DESARMADO.

dar muestras de sus conocimientos en el desnudo , puesto que este se presenta aquí como condicion inmanente en el asunto representado ; y segun como se mirase la cuestion hasta podria considerarse exigida por la misma idea moral. No es posible dar mejor idea de la hermosura de la cual nace en la tierra el amor , que con el mito de Venus ; y la Afródita de los griegos siempre se presentó sin ataví ni adorno alguno , bastándose á sí misma para atraer los corazones.

Allori supo responder á todo : y al buen dibujo y noble expresion, añadió una buena entonacion en el colorido.

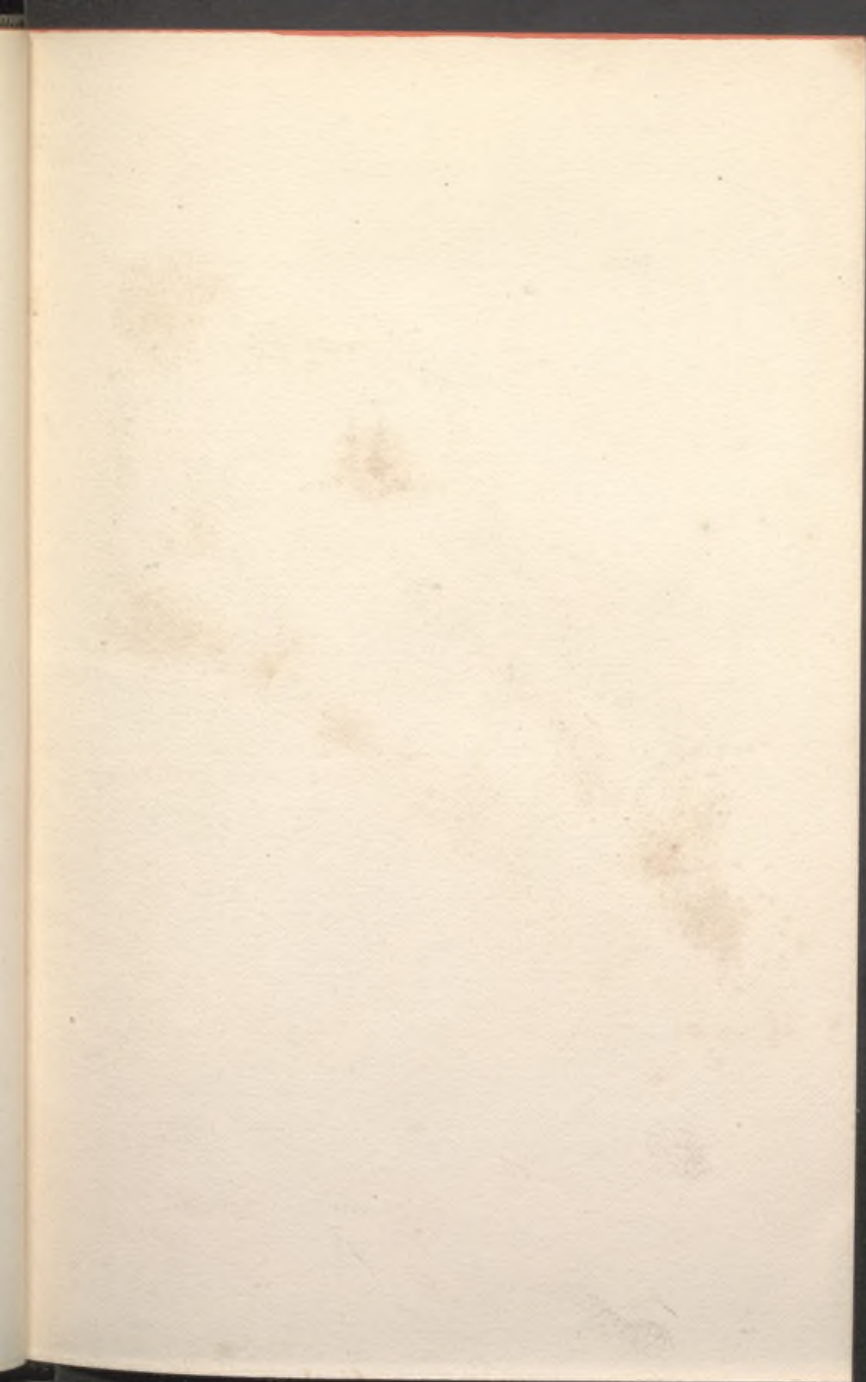
Una duda puede existir sobre el autor de este cuadro. Dicese ser de El Bronzino : en cuyo caso debió de ser Angel Allori que es el que verdaderamente lleva este sobrenombre ; en prueba de lo cual muchos diccionarios ni siquiera le reconocen con el nombre de Allori. Sin embargo algunos atribuyen el cuadro de este número al sobrino y discípulo de dicho pintor , Alejandro Allori , á quien se le da tambien el apodo del tio.

Este cuadro figuró un tiempo en la coleccion del palacio Real de París : en el día se halla en Inglaterra en la galeria de T. Hope. Este particular lo adquirió por unos 700 pesos fuertes. Existe una repetición en la galeria de Luciano Bonaparte.

Está pintado sobre tabla.

Le grabó Triere , y tambien Carattoni.

Tiene de ancho 2 metros 20 centim. ; y de alto 1 metro 45 cent.



(252)



Fig. 25

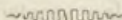
Lam. XII

LE JOUR

de Giove,

pl. 203.

LA AURORA.



En la iglesia de San Lorenzo de Florencia frente por frente del cenotafio de Julian de Médicis , se eleva el sepulcro de su sobrino Lorenzo padre de Catalina , que fué reina de Francia. Para este sepulcro hizo Miguel Angel Buonarroti la estatua de este número , digna colateral de la que representa la Noche y que esculpió para el cenotafio de Julian de Médicis que se ha mencionado.

Miguel Angel dió á esta figura la expresion de una mujer que acaba de dejar el sueño , y la aqueja algun grave pesar. La primera circunstancia ha hecho que se considerase la estatua que nos ocupa como una personificacion de *la Aurora* , si bien otros han querido considerarla como la personificacion del dia : la segunda , la da el carácter necesario y propio para figurar en un sepulcro. La actitud , asi como el apartar del velo , indican perfectamente la situacion , y dan completa idea de lo que el artista ha querido representar : la expresion del rostro le dan toda la conveniencia de localidad que como estatua decorativa debe tener. Es la Aurora , es el dia que nace y que siente un vivo dolor por la pérdida que el pais ha sentido. La Aurora , el dia que nace , sin consideracion alguna de la localidad en que la estatua debió figurar , no hubiera debido tener el semblante apesarado ; pero la Aurora personificada , que vé el sepulcro de un príncipe tan querido de sus súbditos como fué Lorenzo , debió tener en su rostro todas las señales del dolor.

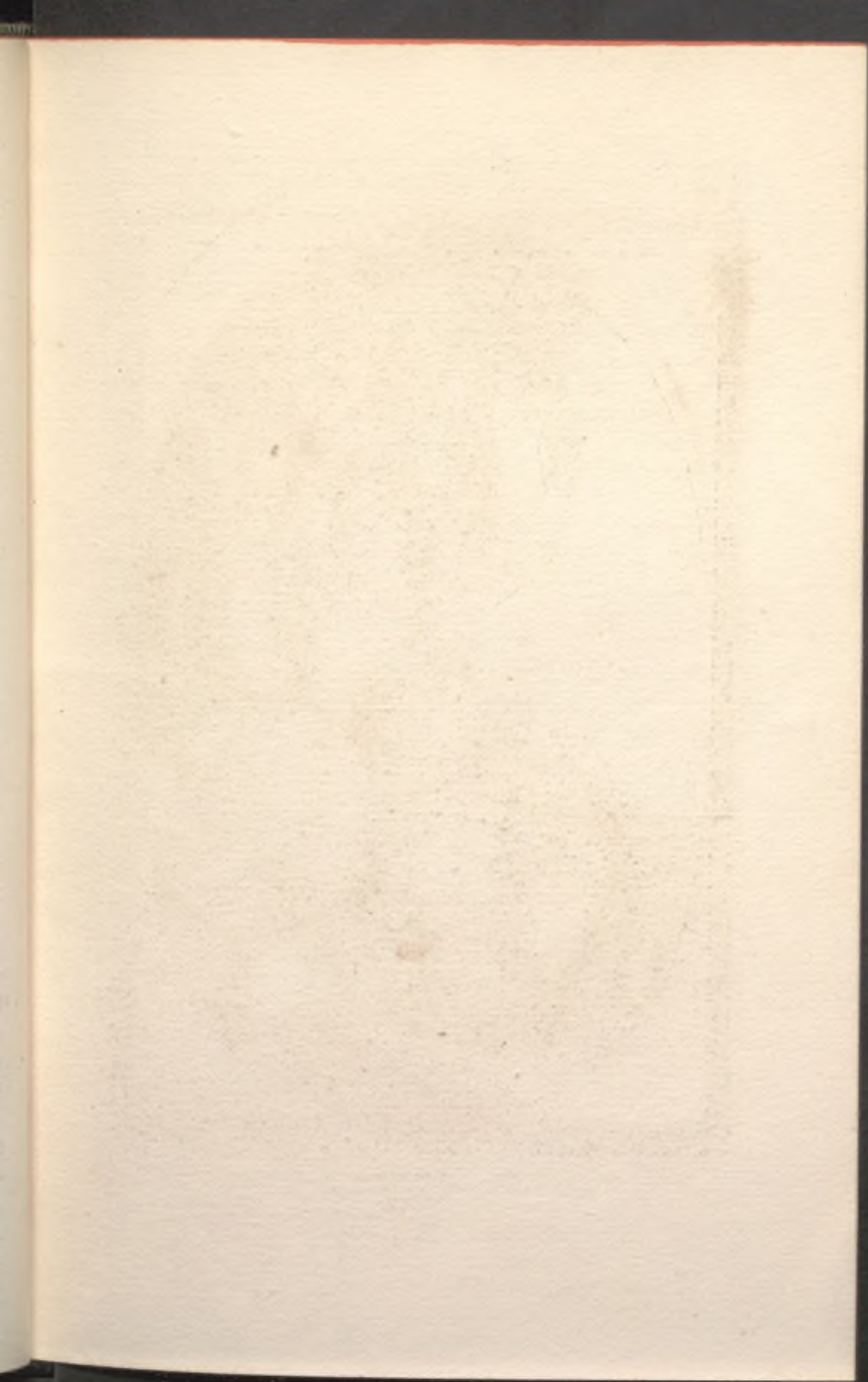
Inútil es entrar en detalles acerca del mérito de la representacion. El conocimiento de los rasgos fisiognómicos y patognómicos le ha demostrado Miguel Angel en la estatua de este número: el de la eco-
SÉRIE IV.

LA AURORA.

nomia del cuerpo humano lo tiene este escultor demasiado acreditado para que sea encarecido en la obra de que se trata; y si en el estilo quisiese hallarse sobrada grandiosidad de formas y esa robustez hasta atlética que se observa; bien podría contestarse que no hay reglas para el sentimiento; y si Miguel Angel sintió la vida de un modo tan vigoroso, ese vigor no hace mas que revelar cuanto talento tuvo para saberle hacer sentir al espectador, en la determinada situación en que lo ha hecho. Con razon dijo el emperador Carlos V al visitar ese sepulcro *parece que se la vé levantarse y que se la oye hablar*. Sin embargo quizá en algunos miembros, por ejemplo, en las piernas se noten mas las sinuosidades de la musculatura del hombre que la morbidez y la suavidad de las formas de la mujer.

En la galeria de Florencia se conserva un pequeño modelo en cera de esta estatua, hecho por el mismo Miguel Angel. Tiene el tercio del tamaño que la estatua mide.

Este tamaño es de 2 metros.





La Muse Urania

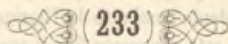
181.

URANIE.

URANIA.

URANIA.

Lam. 233.



URANIA.

Una de las nueve musas debió presidir á la astronomía , á las ciencias exactas , y por consecuencia á la adivinación ó á la ciencia del bien y del mal que la fatalidad pudo hacer caer sobre los hombres. Entre las nueve hermanas de Apolo padre de la luz material , símbolo de la ilustración que está difundida por toda la tierra, debió haber una que tuviese á su cargo este ramo de conocimientos humanos , de conformidad con las creencias de los griegos que idearon la teogonía pagana y cuyos principios han llegado hasta nuestros tiempos con el carácter de meras alegorías. Esta Musa fué Urania, que en la etimología del nombre vale , *la celeste* , ya que tiene bajo su inspección el movimiento de los astros.

Lesueur caracterizó perfectamente á esta Musa dándole por atributos el globo celeste , el compás , y la corona de estrellas , que son suficientes al efecto ; si bien otros extienden esta caracterización á la representación de varios instrumentos matemáticos y astronómicos, como reglas, escuadras, sextantes etc., etc., á los pies de la figura. Pero el ademan que ha dado el pintor á Urania dice bastante, acompañado de las circunstancias referidas , para poder conocer en este personaje á la musa de la astronomía.

La representación en pintura de personajes alegóricos en simple carácter , tiene inconvenientes casi imposibles de salvar. Tales son, el ensimismamiento que deja frío al espectador ; quedando reducido el interés que inspiran , á lo mas material del arte, á los atributos y á la simple ejecución. La única circunstancia que puede hacer un tanto relevante este interés , es la conveniencia de localidad , y el

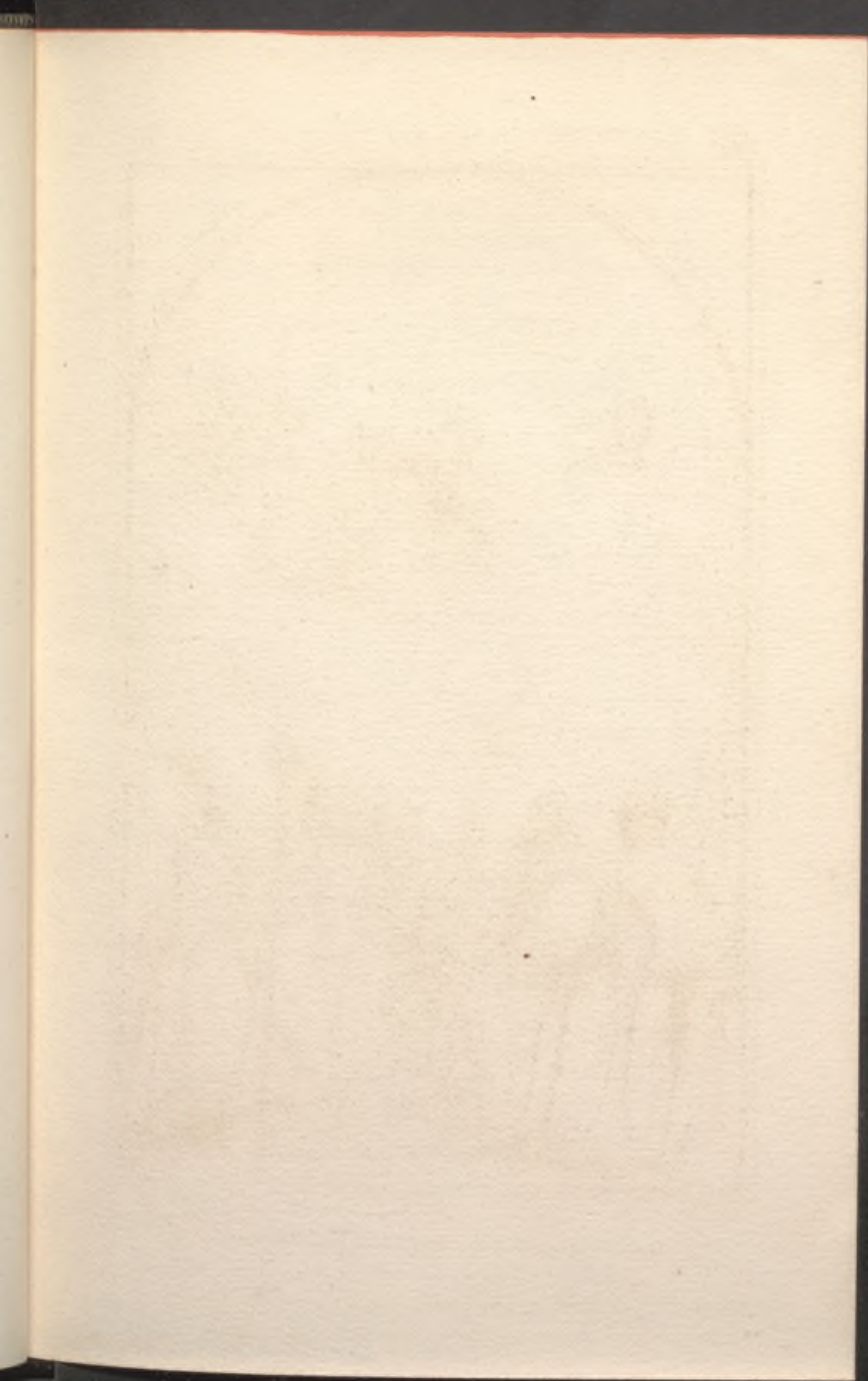
URANIA.

formar parte de un pensamiento mas estenso. Por esta razon el cuadro de este número formando juego con los que representan las otras musas en el palacio del presidente Lamberto de Thorigny, localidad que despues de la muerte de este personage fué el punto de reunion de los hombres mas notables en ciencias y en artes, debió tener un interés de que en el dia , colocado en un museo, que como todos los establecimientos de su clase tienen un carácter mas ó menos pronunciado de un almacen de joyas , debe carecer, por escelentes que sean las circunstancias de la forma.

Este cuadro le pintó Lesueur por los años de 1650. Pintóle en madera , y dióle la forma oval que puede verse en la lámina.

Le han grabado Picart (¿ Estevan , llamado , *el romano* ?) y por Pedro Audouin.

El eje mayor del óvalo tiene 2 metros 17 centímetros ; el menor 78 centímetros.





Titian pinx.

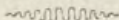
LA VIERGE TENANT L'ENFANT JÉSUS ADORÉ PAR PLUSIEURS SAINTS.

LA VERGINE CHE REGGE IL BAMBIN GESÙ ADORATO DA MOLTI SANTI.

L'art. 234.

LA VIRGEN TENIENDO AL NIÑO JESUS ADORADO POR MUCHOS SANTOS.

NUESTRA SEÑORA DE SAN NICOLÁS.



Pintó Ticiano este cuadro para el altar mayor de San Nicolás, *dei Frari* en Venecia; y San Nicolás es el personage notable que figura en la parte inferior, vestido con los hábitos pontificales. Parece pues que el apellido que se dá al cuadro de este número en el epigrafe de este artículo, no está desprovisto de razon, sobre todo faltándole otro para distinguirlo en el mundo de las artes.

Este cuadro es votivo ó simplemente de devocion: el destino que tuvo en sus primeros tiempos indica al menos, que el objeto fue ofrecer á la veneracion de los fieles, determinados santos, como intercesores para con la Virgen María y su santísimo Hijo. Bajo este punto de vista la representacion encierra ya un fondo de lirismo místico, constituyendo cuando menos, una letania, circunscrita al santo titular de la Iglesia en cuyo altar mayor debió figurar el cuadro, y á otros santos de la devocion del particular, comunidad religiosa ó corporacion piadosa que le encargó. Así es que vemos en primer lugar á San Nicolás titular de la iglesia; á su derecha está San Pedro, toda vez que cuelga de su mano el atributo que caracteriza á este apóstol; á su izquierda está Santa Catalina mártir: en la parte derecha del cuadro está San Sebastian; mas al centro se vé á San Francisco de Asis; y en el último término está un fraile franciscano, en el cual puede reconocerse á San Antonio de Padua, á juzgar por el lirio que en la mano tiene. Las coronas de flores que la Virgen y el niño Jesus afectan arrojarles, bien pueden simbolizar el premio que su amor les confiere, sea en recompensa de sus virtudes, sea para dar á entender que sus votos han sido acogidos.

NUESTRA SEÑORA DE SAN NICOLÁS.

Suelen censurarse por algunos críticos esta clase de cuadros devotos, en que se reúnen varios santos de distintas épocas y de distintas naciones, sin duda por el anaeronismo que encierran, y porque, dicen, que la exigencia de los particulares ejerce por este medio una opresora tiranía sobre el genio del artista impidiéndole desplegarse con entera libertad en la concepcion de los asuntos; pero no es posible convenir en que este género de composicion quede desterrado del campo artístico. Quizá convendria que la exigencia de las gentes piadosas que encargan tales cuadros no fuese tan precisa, como tal vez lo fué en los primeros años del arte cristiano en Italia, lo que por otra parte no seria facil probar; pero no se crea que en el pié forzado, cualquiera que sea, halle el genio un obstáculo; antes al contrario muchas veces es un incentivo para la inspiracion. La mayor parte de cuadros escelentes, representan asuntos no elegidos por los artistas que los han ejecutado, sino propuestos por un particular ó un jurado.

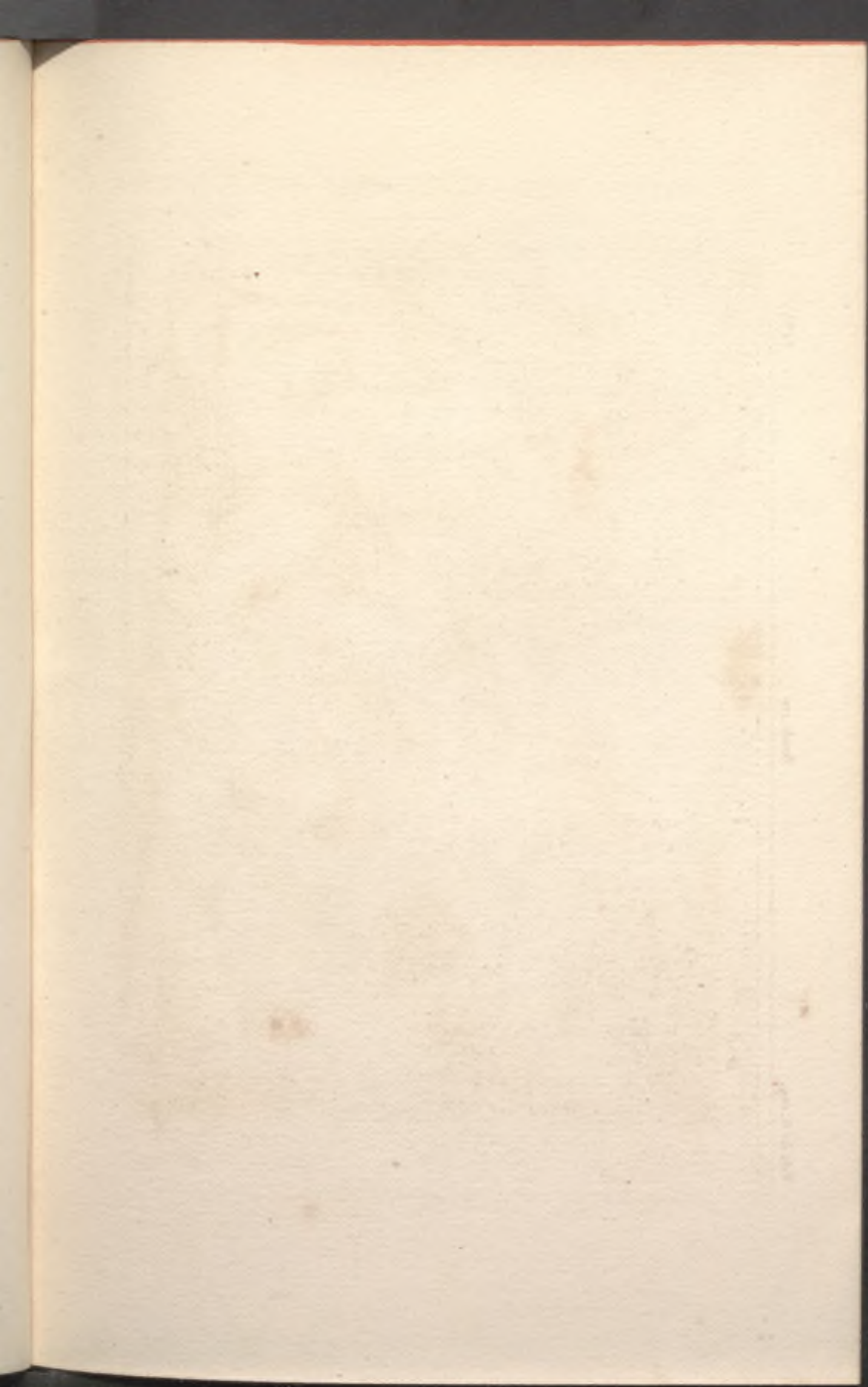
Aun en este mismo cuadro de que se trata ¿podrá negarse un lirismo místico constituyendo su fondo; y una composicion de las mas bellas constituyendo su forma? ; Lástima que este cuadro se halle deteriorado en tanto grado, que no sea posible juzgar de su colorido! Pero al traves de lo ennegrecido que está, y del amarillo que las luces han tomado, se divisan cabezas admirables.

Este cuadro fué trasladado desde Venecia á Roma, figurando actualmente en el palacio de Monte-Cavallo.

Existe en Paris, en el Gabinete de M. Massias una repeticion.

Le grabó Godofredo Saiter.

Tiene de alto 1 metro 83 cent.; y de ancho 1 metro 17 cent.





LOS BORRACHOS.

Este es el nombre con que es mas comunmente conocido el cuadro de este número. Bien puede verse en él una alegoría ; y con ella sin duda se propuso Velasquez simbolizar la gloria de cierta clase de gentes que cifran todos sus gustos y todos sus placeres en la bebida.

Un erudito filólogo contemporáneo , D. Agustin Duran , en el discurso preliminar á su *Coleccion de romances castellanos anteriores al siglo XVIII* , dice : « Si alguna vez llega tiempo en que no choque ó se tolere ver el mundo maravilloso de los griegos antiguos mezclado con el de los siglos medios , como lo está con las ficciones orientales sin que se repare el anacronismo , lograremos tener un sistema poético que reuna todos los medios posibles de perfeccion , y entonces no nos repugnarán muchas de las ficciones del Dante y del Camoens que ahora criticamos por inconvenientes. »

Estas ideas vertidas por tan acreditado crítico con relacion al arte literario tienen muy propia aplicacion al arte plástico : y si en las obras de algunos escultores y pintores nos choca todavia ó no puede tolerarse el mundo maravilloso de los griegos antiguos mezclado con nuestras creencias y costumbres , no es tanto por el anacronismo que encierran como por el modo de concepcion y de representacion. ¿ A quien por poco enterado que esté de la mitologia griega , y tenga el sentimiento artístico no mas que medianamente desarrollado , le ha parecido inconveniente bajo ningun concepto , el cuadro de Velasquez que nos ocupa , en el cual está mezclado el dios Baco y un individuo de su ciclo especial , con los soldados , los labriegos y los chalanes contemporáneos del pintor ? Es porque Velazquez tomó el

LOS BORRACHOS.

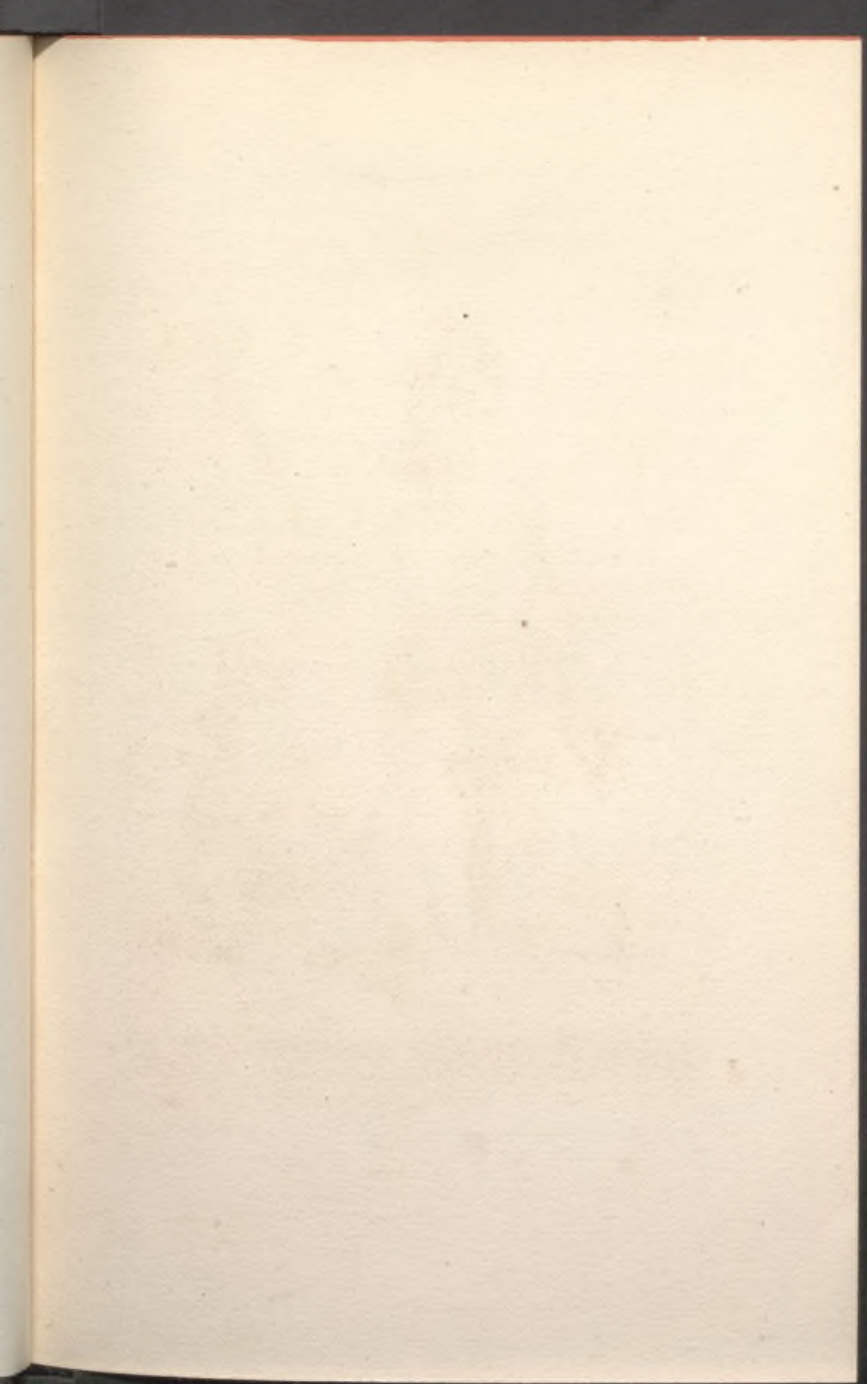
mito griego, esa individualidad que no hubiera podido hallar en nuestros tiempos, solo en su carácter alegórico dejando toda particularidad de época y de lugar, para poderle aplicar convenientemente.

Tanto ó mas que al arte literario, le conviene al plástico, un sistema poético fundado en semejantes principios; porque el arte plástico no puede disponer de los medios esplicativos y narrativos que el literario. El dia en que por un capricho irrazonado del espíritu humano, se destierre de la pintura y de la escultura este sistema tal como le ha empleado Velazquez en este cuadro, ó no se funde sobre los principios que la razon aconseja, la alegoría deberá eliminarse de entre los géneros de representacion plástica, porque habrá de ser ó sobrado fria, ó sobrado oscura: lo primero porque carecerá de individualidad; lo segundo porque el juego de la imaginacion del artista no será fácil que vaya directamente al sentimiento del espectador.

Al mérito del fondo de este cuadro debe añadirse el de la forma. Buen dibujo; el agrupado de las figuras ageno de toda monotonia; de modo que donde pudiera esta existir por razon de la actitud y situacion, como sucede en el dios Baco, el labriego de la escudilla y la otra figura que se halla á la izquierda de este, se presenta modificada por diferencias de claroscuro y de color. Las fisonomias tienen una expresion propia y oportuna; y por último la disposicion de las figuras así como la de las masas de luz y de sombra presentan una combinacion, que sin dejar de ser natural, hace legible, digámoslo así, el cuadro al primer golpe de vista. No sin razon se cita esta obra como una de las mejores de su autor.

Le grabó D. Manuel Salvador Carmona para la coleccion de estampas de la Imprenta nacional; y le ha litografiado últimamente C. Nanteuil para la publicacion que en el dia hace en Madrid J. J. Martinez con texto de D. Pedro de Madrazo bajo el título de: *Joyas de la pintura en España.*

Tiene de alto 1 metro 65 centím.; y de ancho 2 metros 25 centím.





F. Torrigiano inv.

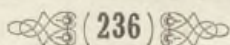
1792

ST JÉRÔME.

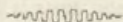
S. GIROLAMO.

Lam. 236.

S. JERÓNIMO.



SAN GERÓNIMO.



Este santo doctor de la Iglesia vivió en el siglo IV de la Era cristiana. Recibió el bautismo en edad ya madura, y desde luego se entregó á una vida verdaderamente cristiana. Para perfeccionarse en las ciencias emprendió algunos viajes, dirigiéndose por último á Oriente donde se instruyó en las lenguas de aquellos países, con cuyo conocimiento pudo hacer una version de los libros sagrados que es la mas notable que existe. Semejante estudio le emprendió y le siguió con asiduidad durante los cuatro años de su permanencia en el desierto de Calcidia donde perdió á los cuatro compañeros que le habian seguido. La mortificacion, el trabajo y la aspereza del clima le extenuaron. El estado en que llegó le describe el mismo santo en su carta XXII á Eustoquia. En ella dice que sus miembros flacos y secos envueltos en un pobre saco, ponian horror y espanto, á quien los veia; y su piel áspera y quemada por los ardores del sol, parecia ya la de un etiope: que sus huesos eran tan secos que apenas se juntaban unos con otros: que se habia condenado á vivir en aquellos sitios donde solo tenia por compañeros á los escorpiones y á las fieras: que su rostro era pálido; que desamparado de todo socorro se arrojaba á los piés de Jesucristo, los regaba con lágrimas y los limpiaba con sus cabellos; y que no cesaba de herir reciamente su pecho.

Torrighiani fué fiel á todos estos datos; y con presentar la verdad histórica en el fondo de la idea, supo respetar los derechos del arte en las formas. Porque al través de esa extenuacion, se revela patentemente un conocimiento de la belleza corporal, que tan bien

puede revelar la belleza del alma. Con la fusion de ambos elementos, Torrigiani dió á conocer la vida de que la escultura es capaz en las épocas modernas.

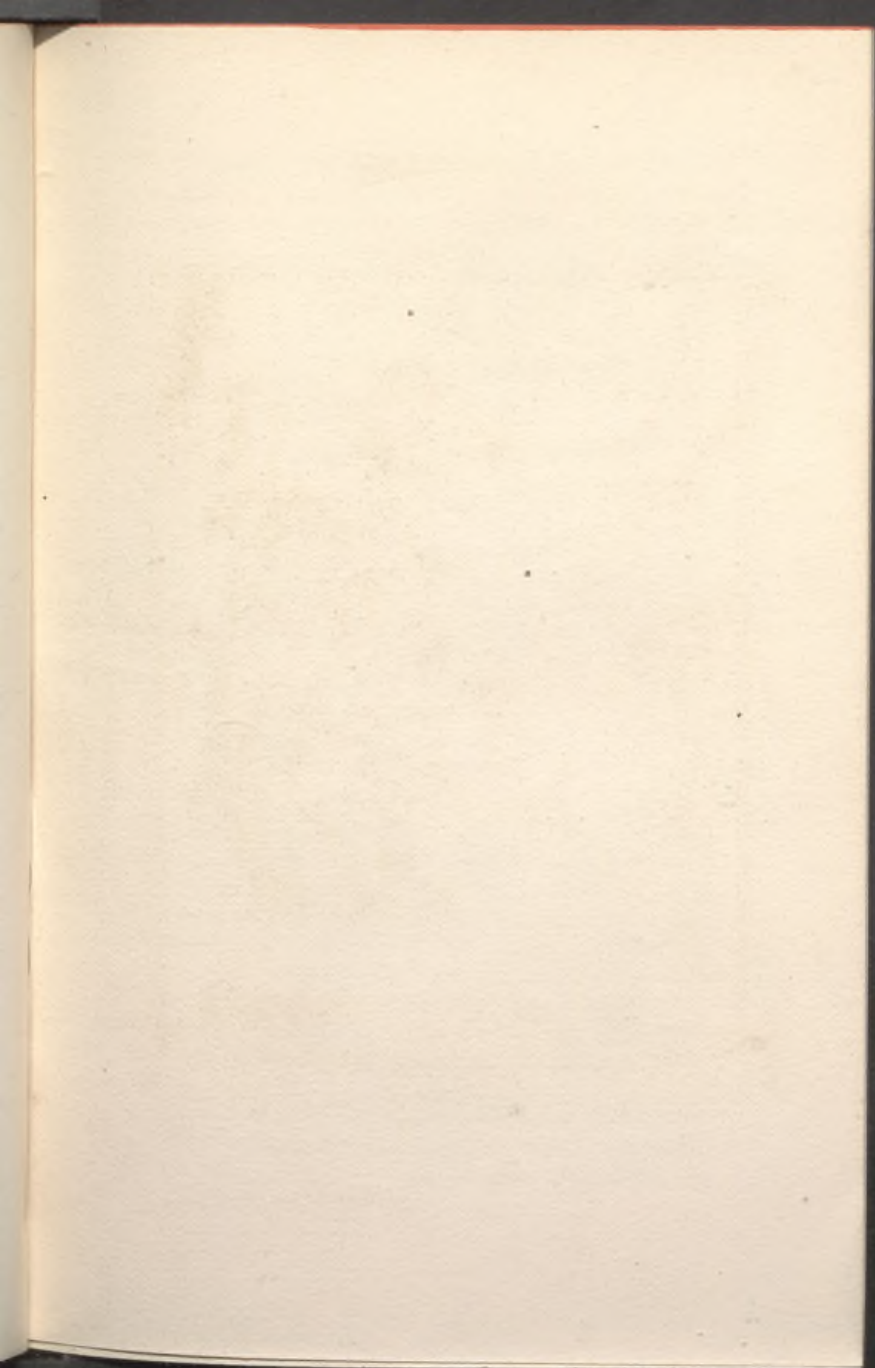
La estátua que nos ocupa es de barro cocido y está pintada de encarnacion. Esta circunstancia nos conduce á las reflexiones siguientes. ¿Necesita la escultura de este medio para presentarse en la esfera del arte con todo su atavío? Parece que no, porque para la representacion del carácter del alma que es la mision que la escultura debe llenar principalmente, basta la forma. ¿El sentimiento religioso puede en casos como el presente ganar en la encarnacion de las estátuas que sirven para el culto? El antropomorfismo del arte cristiano que no ha nacido de la imaginacion de los poetas como el griego, sino de la existencia real de sus individualidades entre los hombres viviendo una vida sujeta á todas las miserias de la humanidad, puede hacer admisible en la escultura religiosa el principio de la encarnacion de las estátuas, ya no para añadirles un medio para la mejor representacion del carácter del alma, sino como revelacion del elemento pictórico, de la expresion, que el arte necesita para desarrollarse.

No puede uno convencerse de que el leon que aquí se vé; es tan desproporcionado! sea obra del mismo Torrigiani.

La aureola que corona la cabeza del Santo y la cruz que tiene en la mano son de metal; el cráneo que está sobre las piedras es natural.

La estátua que nos ocupa fué modelada para el convento de Gerónimos de Buenavista cerca de Sevilla. Al principio fué colocada en una gruta á fin de contribuir á la caracterizacion. La reputacion que adquirió hizo que fuese colocada en una capilla mejor iluminada, debajo de una cupulita. El estado deplorable en que estaba hace dos ó tres años hizo que la Academia de Bellas artes de Sevilla la trasladase á su museo procurando conservarla del mejor modo que ha creído posible. No conocemos ningun grabado de ella.

Su talla es de poco mas de 4 metro 50 cent.





Van Bary pinx.

VILLAGEOIS EN GOGUETTE.

CONTAGIUM QUE SE TRANSMITTORE.

L'ANCIENNE MANIERE DE VIVRE.

Del. 1774.

LOS LABRIEGOS RETOZONES.

Entre las escenas que la vida comun puede presentar, desgraciadamente se cuentan las de desenfreno y de crápula que rebajan al hombre al nivel de las fieras. A las dos divinidades que presidieron las orgías de las edades antiguas de Grecia y Roma, Venus y Baco, se ha añadido otra, que, sin ofensa de los aficionados á zahumarse mutuamente, no está personificada, y tiene por aras, la pipa.

Algun poeta divino
 Nos dirá si *para Baco*
 Quizá vino ó si no vino
 Quemar yerba de *Ta-baco*.

En la afición de los pintores flamencos y holandeses de los siglos XVI y XVII á todo lo que puede revelar la vida, y simplemente la vida, á todo lo que puede en el mundo hacerla deslizar sin sentirlo dentro del plazo previsto por el Criador, no debieron dejarse pasar desapercibidas escenas de esta naturaleza, ya que en Flandes como en Holanda, los aficionados á los licores fermentados y al tabaco no debieron de ser los menos, ni los retozones cuando hubo faldas de por medio no debieron de faltar, como no faltan en ninguna parte.

Van Harp ha presentado una escena de esta clase aunque no ha hecho mas que iniciarla. Empresa aventurada fuera escojer un asunto de esta naturaleza en todo su desarrollo, porque este no admite medio; en uno de los dos extremos solo puede encontrarse la moralidad, que si no constituye el objeto del arte es una legítima con-

LOS LABRIEGOS RETOZONES.

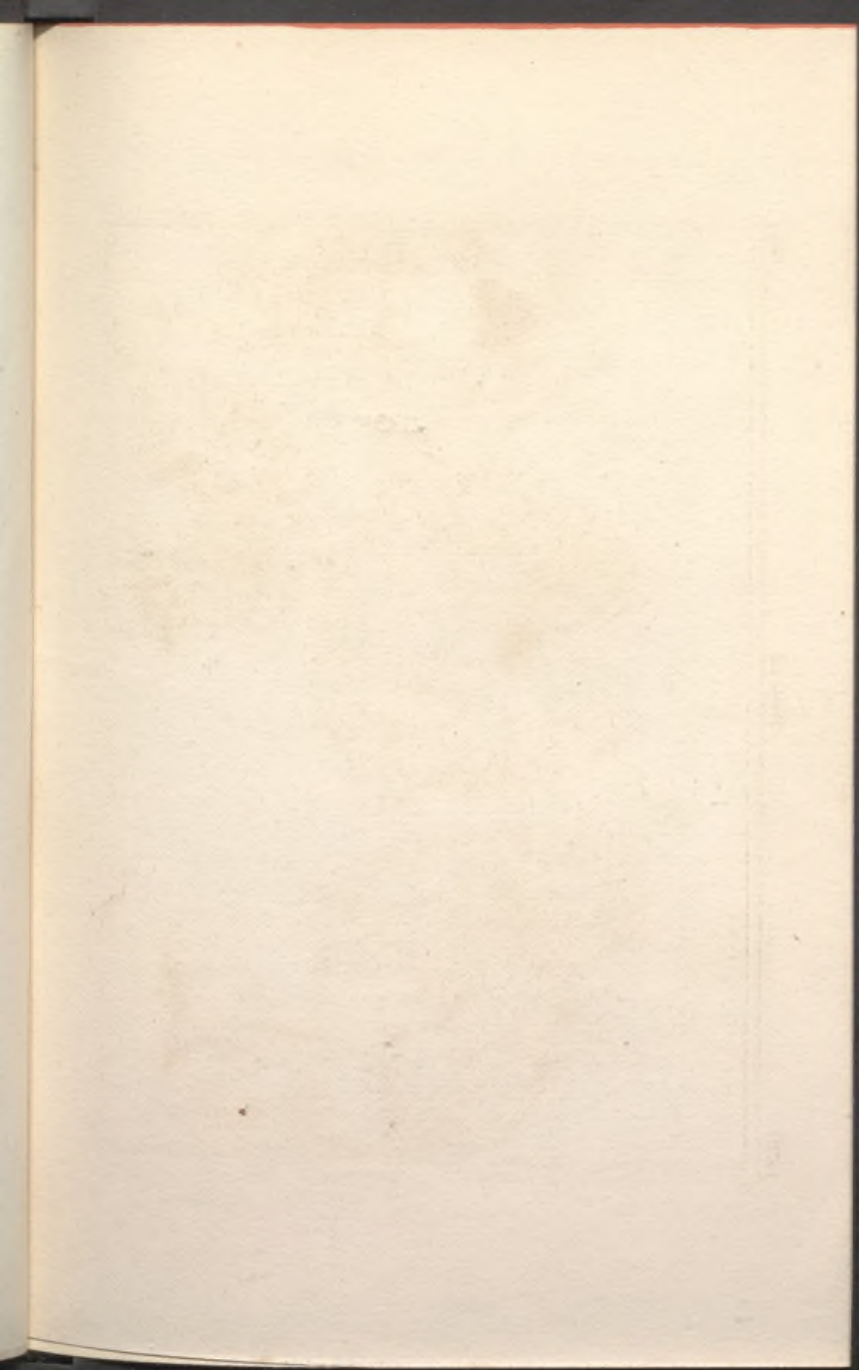
veniencia suya ; en el otro la frialdad que hace decaer el elemento constitutivo de la pintura, la expresion. La escena que aquí se vé no pasa de algunas inocentadas : al cabo todo se reduce al capricho que tiene un fumador de arrojar una bocanada de humo en la cara de su interlocutora , al saboreamiento del tabaco y de las bebidas y á un simple galanteo. En ello ha dado el pintor una muestra de su talento y de delicadeza.

No le ha dado menos respecto de la composicion , pues ha dispuesto los grupos muy convenientemente , y ha introducido episodios muy propios ; sin que el dibujo desmerezca de la expresion en las fisonomias , ademanes y actitudes. La ejecucion es sumamente esmerada, estando todo concluido con mucha finura.

La pintura está hecha en tabla.

Figura este cuadro en la coleccion de lord Stafford.

Tiene de ancho 78 centimetros ; y de alto 56.





Musicae pinole

LE LAVEMENT DES PIEDS.

V. B. LAURENT, DEL. ET SCULPT.

EL LAVATORIO.

Inudablemente en el mismo cenáculo en donde Jesucristo celebró la Pascua con sus discípulos, y según el P. Scio anotador de la Sagrada Escritura, acabada la cena legal, y antes de la institución de la Eucaristía, se verificó el lavatorio. Y dice San Juan en el cap. XIII de su Evangelio :

« Sabiendo Jesus que el Padre le habia dado todas las cosas en las manos, y que de Dios habia salido y á Dios iba: se levantó de la cena, y se quitó sus vestiduras; y tomando una toalla, se la ciñó. Echó despues agua en un lebrillo, y comenzó á lavar los piés á los discípulos, y á limpiarlos con la toalla con que estaba ceñido. Vino pues á Simon Pedro. Y Pedro le dijo: ¿Señor, tu me lavas á mi los piés? Respondió Jesus, y le dijo: Lo que yo hago, tu no lo sabes ahora, mas lo sabrás despues. Pedro le dijo: No me lavarás los piés jamás. Jesus le respondió: Si no te lavare los piés no tendrás parte conmigo. Simon Pedro le dijo: Señor, no solamente mis piés, sino las manos tambien y la cabeza. Jesus le dijo: El que está lavado, no necesita sino lavar los piés, pues está todo limpio. Y vosotros, limpios estais aunque no todos. »

Es necesario cortar aquí el hilo de la historia porque precisamente aquí se paró el pintor Gerónimo Muziano para la representacion de uno de los hechos mas notables consignados en el Evangelio. El lavatorio no fué solo un ejemplo de humildad que quiso dar el Señor á sus discípulos, sino una institucion preparatoria de la Eucaristía; por esto su representacion en pintura hace esperar, tanto como en cualquier otro caso, que sea, no un momento determinado de la

EL LAVATORIO.

accion, sino una accion completamente desarrollada en la que se dejen ver restos de lo que precedió y se deje prever lo que debió seguir. El sincronismo parece ser aquí tan natural que sin él no puede darse entera razon del objeto que llevó Jesus en el lavatorio. « *Si no te lavare*, le contestó á San Pedro, como antes se ha dicho, *no tendrás parte conmigo.* » Y añade el anotador antes citado, que Jesucristo quiso dar á entender con esto á los Apóstoles, que aunque todos ellos á escepcion de Judas, estaban por entonces exentos de culpas graves, esto no obstante debian trabajar en purificar sus afectos y deseos, en los cuales siempre se mezcla alguna cosa de la tierra, porque sus piés tocan en la tierra y se manchan, y por lo mismo tienen necesidad de lavarse. E inmediatamente despues del lavatorio se verificó la institucion de la Eucaristia.

En las formas es donde ha dado Muzziano muestras de su talento.

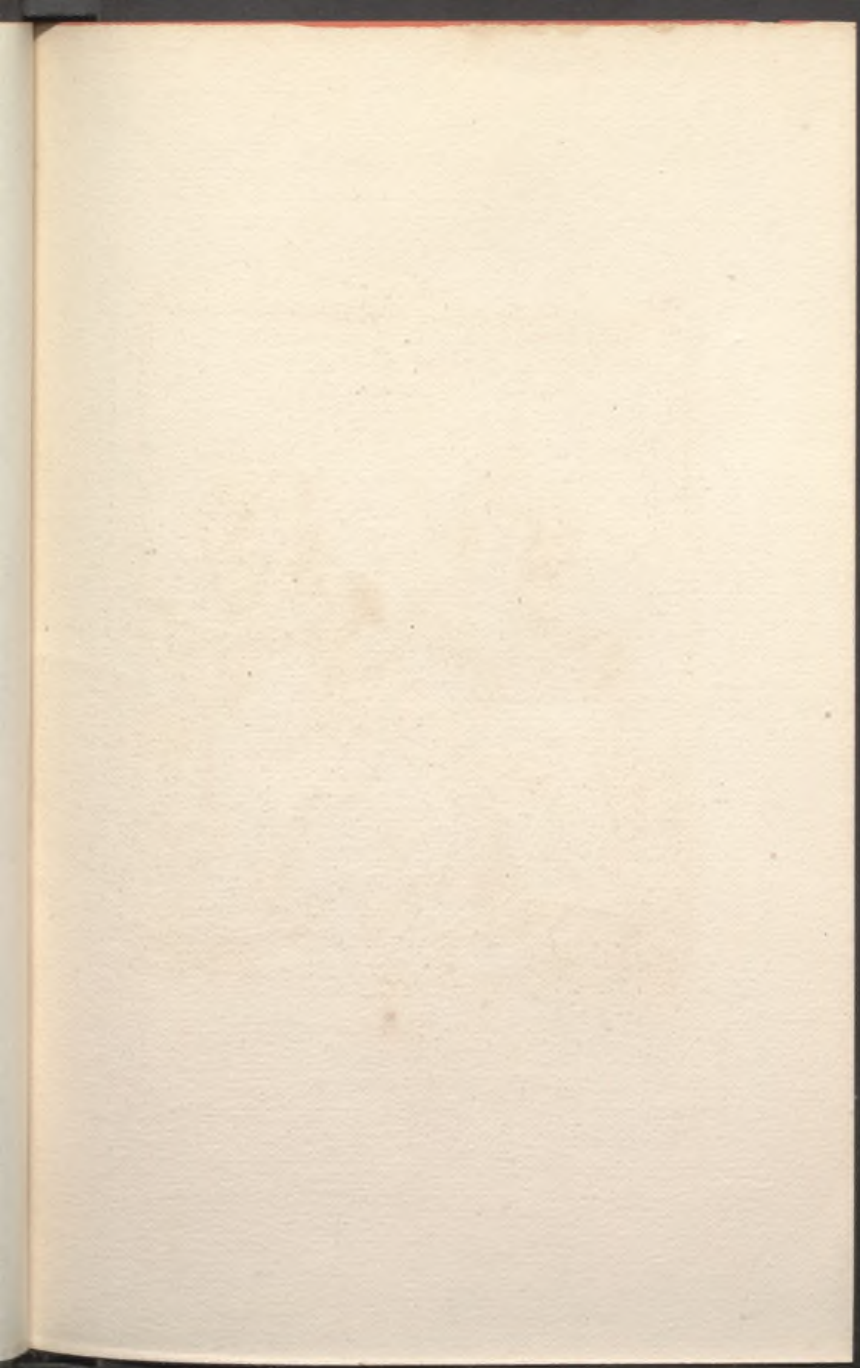
En la disposicion de los grupos ofrece aquella variedad que quita toda monotonia, al propio tiempo que la espresion de las figuras conduce esta variedad á la unidad por analogia; esto es, por referirse al objeto principal del cuadro que es el Salvador humillándose delante de San Pedro, y San Pedro sometiéndose al precepto de su maestro *si no te lavare no tendrás parte conmigo*. Esta circunstancia escusa hasta cierto punto que este hecho principal no esté colocado en sitio mas preferente del lienzo.

Este cuadro fué pintado para el cardenal Lenoncourt, entonces arzobispo de Reims, quien le legó á la Catedral. Durante la menor edad de Luis XV de Francia, el cabildo de aquella iglesia le ofreció al duque de Orleans entonces regente del reino; pero el hijo de este mandó sacar una copia por Vanloo (¿ Juan Bautista ?) y devolvió el original á la catedral de Reims en donde actualmente se halla.

El original está pintado al temple, la copia al oleo.

Grabó este cuadro Luis Desplace.

Tiene de ancho 4 metros 66 cent.; y de alto 3 metros 56 cent.





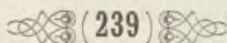
Huida Rosi p.

FUGA EN ÉGYPTE.

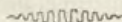
FUGA IN EGITTO.

Lám. 239.

HUIDA A EGIPTO.



HUIDA Á EGIPTO.



Puede suponerse que la Sagrada Familia está descansando durante el viaje que emprendió á Egipto, huyendo de la persecucion de Herodes, ya que este cuadro es conocido con el nombre que acaba de indicarse. Y aunque para esta denominacion no puede hallarse otra razon que la acémila en que San José está apoyado; sin embargo en la expresion de las fisonomias y ademanes se deja adivinar evidentemente y con toda propiedad una preparacion á continuar el entendido viaje.

San José parece que está diciendo á la Virgen que monte de nuevo en la pollina: la Virgen parece que cediendo á las insinuaciones de su esposo, va á tomar en brazos á su santísimo Hijo, mientras este parece querer acogerse en el regazo de su madre.

Guido Reni en este cuadro ha dado muestras de su talento en la expresion y en la composicion. La propiedad en la expresion hace que la accion sea completa, aun sin aparecer por completo las figuras, á causa de las dimensiones del lienzo: la diversidad de formas ha dado á la composicion toda la armonia posible á la escelente combinacion de lineamientos.

El mérito que el pintor ha contraído en la caracterizacion de la expresion en las figuras, la ha adquirido tambien en la caracterizacion del asunto. La pollina que aquí se presenta, sin dejar ver mas que una pequeña parte de su cuerpo, caracteriza el viaje, al propio tiempo que tiene tal intencion, que no parece sino que está esperando el sagrado peso que ha de conducir, en virtud de la insinuacion de San José.

HUIDA Á EGIPTO.

Es imposible hacer mas con tan pocos medios : de modo que bien puede decirse , que el pintor ha dado un interés de que no parecia susceptible una accion de suyo tan sencilla .

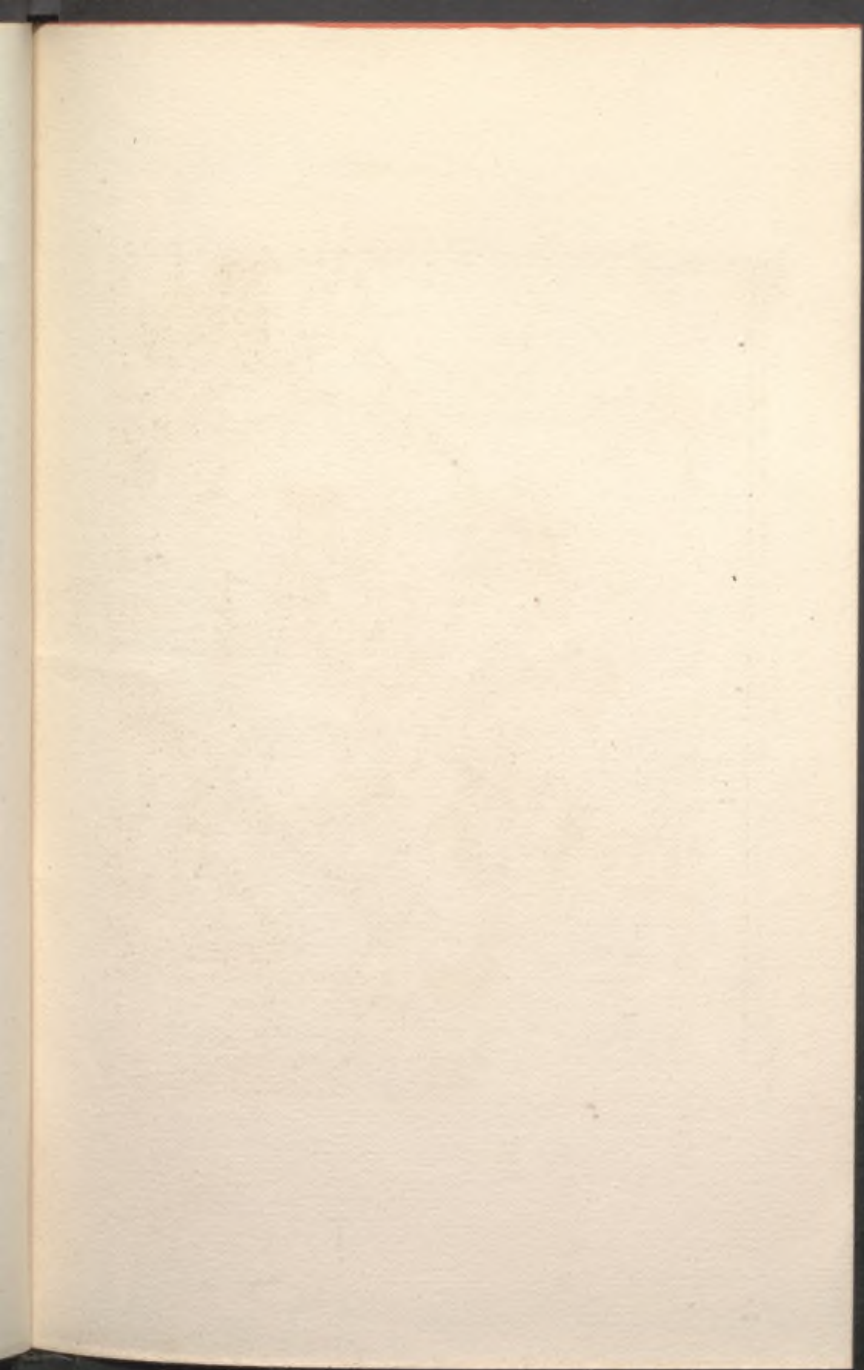
La representacion del estribo que cuelga de la silla de la pollina , es un anacronismo , á mas de ser una impertinencia. Ni la Virgen pudo montar de otro modo que á mugeriegas , ni los estribos, y sin duda , ni la silla tal como aquí se presenta , estuvieron en uso en aquella época. Del siglo IV de nuestra Era datan las sillas de montar, y del VI los estribos. Sin embargo el anacronismo que , como este , no traslada creencias religiosas ó políticas de una época á otra , ni confunde ó altera el espíritu de épocas y de distintas civilizaciones es tolerable en una obra de arte , especialmente cuando otras cualidades relevan el mérito hasta un punto que quitan á estos accesorios toda la importancia que en otros casos pudieran tener. No sirva esto de regla , para que se cometan á sabiendas errores de esta naturaleza.

Por último no son menos notables la espresion y la caracterizacion del asunto, que la gracia en el dibujo, y la simplicidad en el echado de los paños.

Este cuadro existe en Nápoles en poder del caballero Sergio Mantolini.

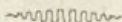
No conocemos ningun grabado de él.

En la actualidad no nos es posible adquirir datos para poner en noticia de nuestros lectores sus dimensiones





LECCION DE ANATOMIA.



Los importantes resultados que debió de producir el estudio de la anatomía en la medicina y la cirugía, desde que restauradas las ciencias y las artes en el siglo XVI se abrieron por primera vez en distintos puntos de Europa gabinetes anatómicos y salas de disección, fueron sin duda alguna la causa de que los estudiosos quisiesen conservar por medio de retratos en la conveniente situación la memoria de un hecho tan trascendental, y la de los hombres que se entregaron los primeros á este detenido y delicado estudio.

El emperador Carlos V de Alemania I de España habia dirigido á la Universidad de Salamanca una consulta para saber si en conciencia podria disecarse un cuerpo humano á fin de conocer su estructura. Contestada favorablemente la consulta no tardó la ciudad de Amsterdam en tener su gabinete de disección, y en 1550 fué creado su teatro anatómico. A él concurrieron gran número de médicos, ávidos de saber y conocer un medio de desarrollar completamente su inteligencia que hasta entonces habia sido considerado como un sacrilegio. Algunos años mas adelante se pintaban en Amsterdam diversas escenas de la escuela anatómica.

En 1632 Rembrandt tuvo el encargo de pintar una de ellas, y lo hizo, como mejor no puede hacerse. El interés del retrato está aquí elevado á la universalidad por la situación en que están colocados los personajes; al propio tiempo que el pintor saca este género de pintura fuera del simple carácter para hacerle entrar en la expresión, pero no de modo que esta pueda alterar los rasgos de la individualidad, sino determinándola á un solo sentimiento, á una sola pasión, á la avidez

LECCION DE ANATOMIA.

de saber que debió de ser la característica de aquellos personajes retratados. Por esto aunque el carácter del personaje esté aquí desarrollado y sumergido en el movimiento y las diferencias, no ha sido posible que el parecido haya sufrido alteracion, porque ese movimiento y esas diferencias no pudieron pasar de ser el rasgo característico de aquellas almas, aunque mas pronunciado, por razon de tener á la vista el objeto que pudo estimularlos con mayor fuerza.

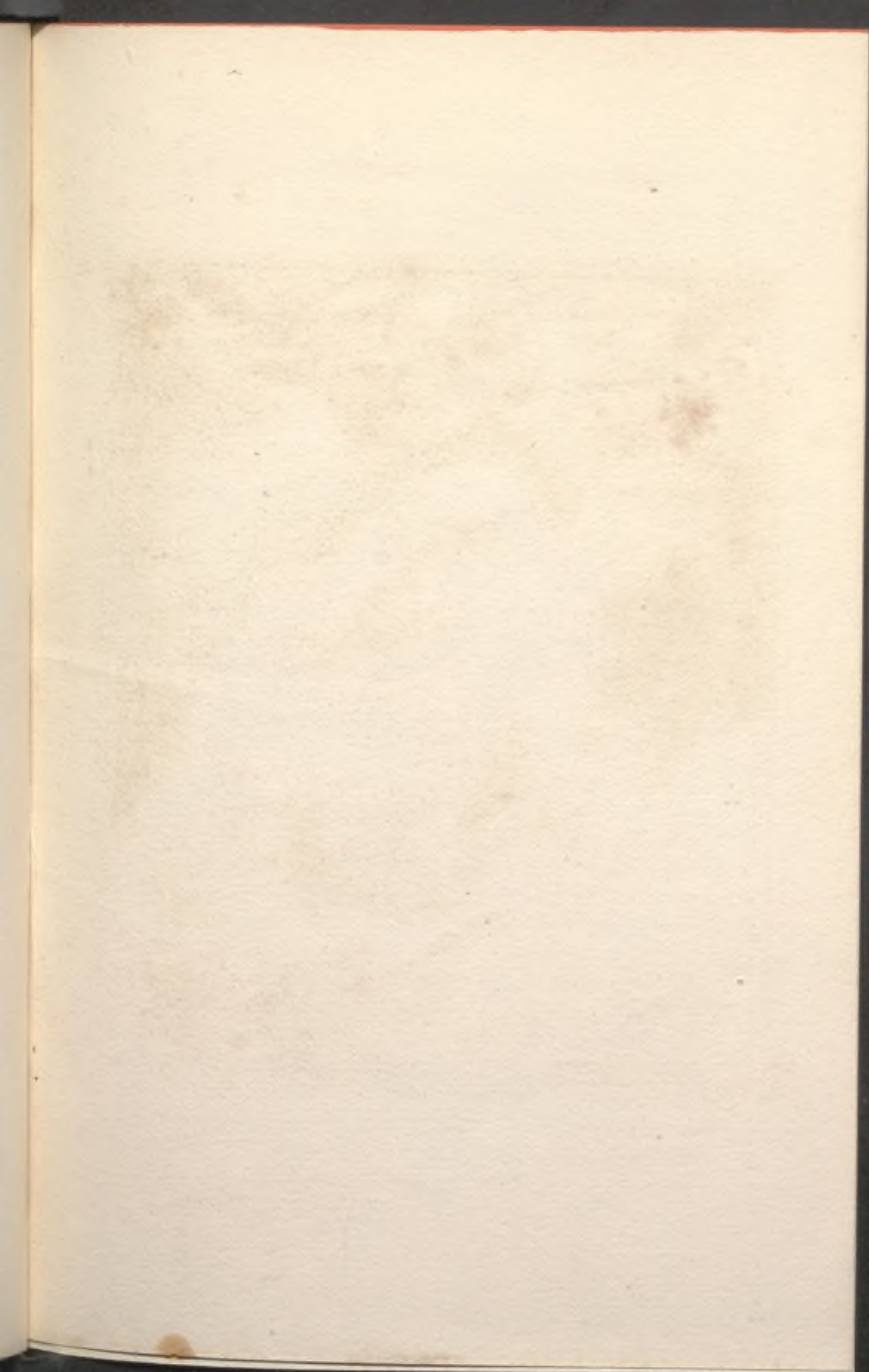
El profesor Nicolás Tulp está practicando la diseccion. Jacobo Koolveld está á la izquierda del espectador: á este le sigue Francisco Van Loenen: en el centro del cuadro están Jacobo de Witt, burgo-maestre de Dordrecht, y junto al profesor se vé á Mateo Kalkoen. El que aparece sobre las cabezas de estos es Jacobo Bloeck. Los dos personajes del fondo son Hartman y Halbraan.

Rembrandt llenó su cometido de una manera admirable, mereciendo su obra un lugar preferente entre las de su clase, tanto por su fondo como por su forma. La composicion está perfectamente dispuesta: ninguna monotonia hay en la espresion, y el vigor del colorido de los rostros animados por afectos distintos, contrasta perfectamente con la lividez del cadáver.

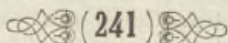
Este cuadro está firmado y fechado en el cartelon que se vé en el fondo.

Grabóle Santiago de Frey.

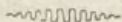
Tiene de ancho 2 metros 66 cent.; y de alto 2 metros.







DIANA Y CALISTO.



Diana habia obtenido de Júpiter la gracia de poder conservar siempre su virginidad, y por esta razon el Padre de los dioses la creó diosa de los bosques y de la caza. Su celo por la castidad la hizo inflexible por cualquier falta cometida contra esta virtud. Calisto, una de las ninfas de su comitativa á quienes la diosa dispensaba mas favor, fué victima de los lazos que le tendió Júpiter para seducirla; y quiso la mala suerte de la ninfa que su estado fuese descubierto por la diosa. Este último hecho es el que constituye el asunto del cuadro de este número, que debió el pintor de tomarle de Ovidio.

Cuenta este poeta que cierto día volviendo Diana de la caza con sus ninfas, entró en un ameno soto, en el cual corria un arroyo cristalino. Metió la diosa los piés en el agua, y dirigiéndose á sus ninfas les dijo: « Bien está el agua; bañémonos ya que estamos solas. » Las ninfas al oír esta insinuacion principiaron á desnudarse: no así Calisto que temerosa de que fuese descubierto el estado en que se hallaba, se quedó vestida, indicando no querer seguir el ejemplo de sus compañeras. Estas trataron de hacerla ceder, y llegaron á desnudarla, lo cual hizo conocer los efectos de su debilidad. Diana entonces la despidió de su compañía.

Tiziano ha caracterizado el asunto de un modo conveniente. Aquí están los accesorios que dan razon de la partida de caza que ha ocupado á aquella comitativa, motivando el baño que van á tomar: aquí está la delincuente avergonzada, y casi sin sentido por haberse descubierto su falta; aquí está la Diosa sorprendida indicando el delito.

Una consideracion puede hacerse con motivo de esta composicion,

no con ánimo de censurar á Tiziano , sino con el de traer una idea mas al acerbo de datos con que se han de solidar las teorías.

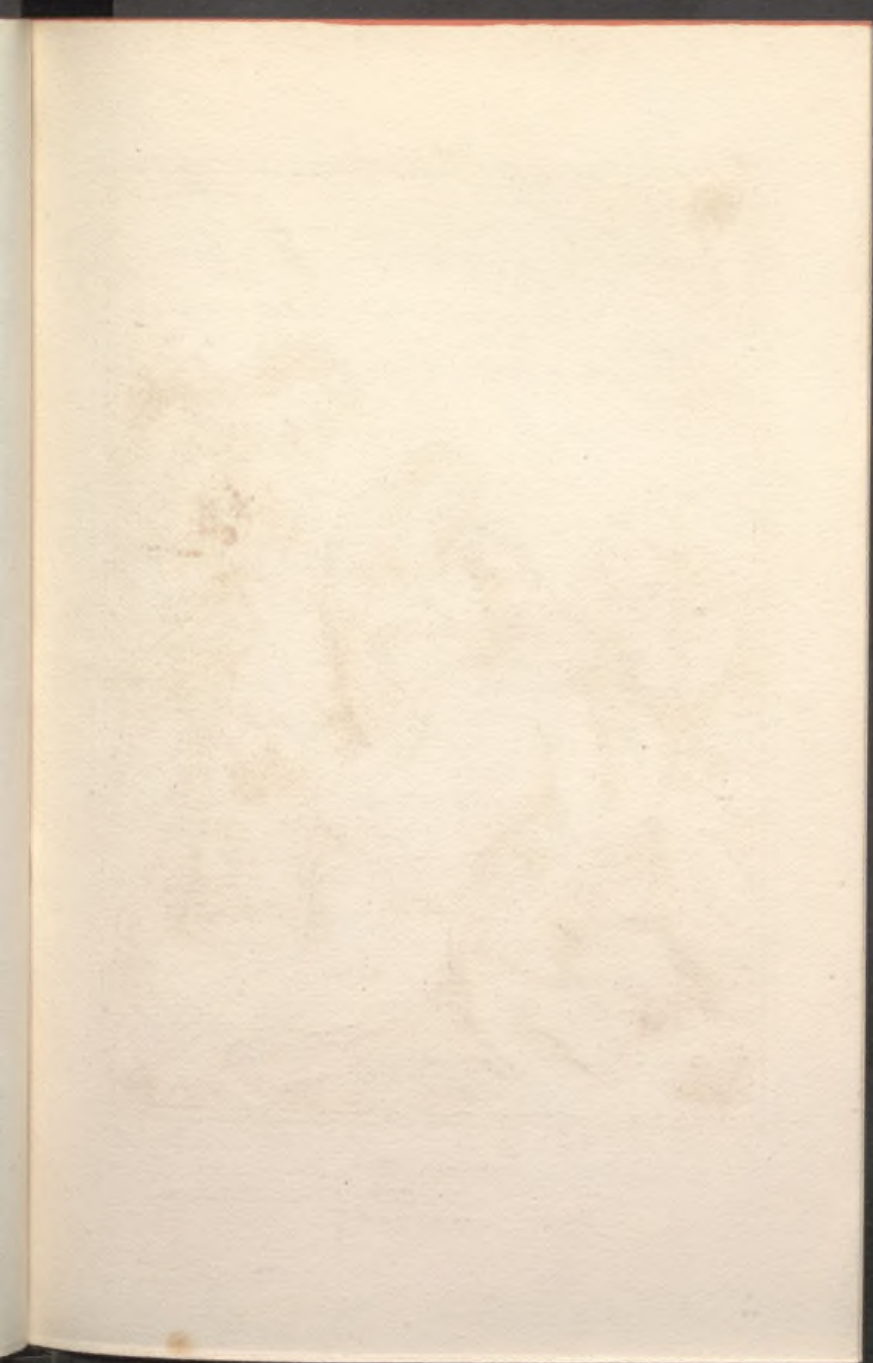
¿Por qué no se ha desarrollado la accion por completo ? por qué no se ve espresado aquí el castigo de despedirla que la diosa impuso á la ninfa ? Cuando hay medios plásticos , para expresar todos los grados de desarrollo de una accion , la omision se hace notable , tanto como cualquiera error. La pintura debe aprovechar todas las ocasiones que se le ofrecen para este objeto , porque no se presentan con demasiada frecuencia : y el verificarlo , es no solo un derecho sino un deber del arte en favor de la mayor inteligibilidad. Los gestos y ademanes para espresar disgusto y enojo , comprendidos dentro del círculo del odio son bastante numerosos y susceptibles de combinarse perfectamente con el de despido. El estudio de las pasiones es un medio bastante eficaz para conocer todos los elementos plásticos de la accion que un pintor ó un escultor tome por asunto de su obra de arte.

En cuanto á la ejecucion de este cuadro baste decir que es de Tiziano , aquel de los maestros de la escuela veneciana que mas sobresalió en la pintura del desnudo en la mujer.

Este asunto le representó Tiziano distintas veces aunque con algunas variantes. Pintóle una vez para el rey *Felipe II* de España (á los 84 años de su edad) : hay otro parecido á este en la galeria de Belvedere de Viena ; y otro en Inglaterra en la del duque de Bridgewater , que es procedente del Palacio Real de Paris ; habiéndole comprado el duque por 9500 duros. La lámina de este número está copiada del cuadro que figura en este último gabinete.

Le grabó J. Aliamet.

Tiene de ancho 2 metros 16 cent.; y de alto 1 metro 80 cent.





An. Carrache p.

608

CHRIST MORT.

CRISTO MORTO.

J. CRISTO MUERTO.

Lam. 242.

JESUCRISTO MUERTO.

Este cuadro que parece debiera ser histórico, ó por mejor decir, cuyo asunto parece debiera ser tomado de la historia, no es mas que un cuadro de devocion sobre un hecho tomado de la historia de Jesucristo. La localidad á la cual fué destinada esta pintura exijió probablemente del pintór el anacronismo de presentar en esta escena á San Francisco de Asis adorando al cuerpo del Salvador. La familia Mattei quiso colocar este cuadro en su capilla situada en la iglesia de San Francisco de Rípa en Roma; y por otra parte uno de los miembros de esa familia llevaba entonces el nombre de dicho Santo. Sabido es cuanto la devocion de la época en que vivió Caracci fué exigente en esta clase de cuadros anaerónicos.

Como cuadro de devocion el artista introdujo con oportunidad los dos ángeles que tocan las llagas de Jesucristo. La ausencia de la barba en este divino Señor es una libertad que solo puede excusarse en gracia de la belleza de las formas. Sin embargo quizá no sea lo mas conveniente ese sabor del antiguo que estas parece revelan.

No son menos apreciables las de los ángeles; pero con esta circunstancia y todo, el modo de representar seres puros, no satisface al misticismo que debiera existir en un cuadro de la naturaleza del que nos ocupa. Bueno es el desnudo, pero traído con oportunidad.

En este cuadro la expresion de los personages es propia. La de Maria Santisima, es la de la madre que contempla el cuerpo exánime de su hijo, con todo el dolor de madre, y con toda la resignacion de la Virgen que obediente á la revelacion del Altísimo, se sometió á tan terrible prueba: la de la Magdalena es la del sentimiento mis-

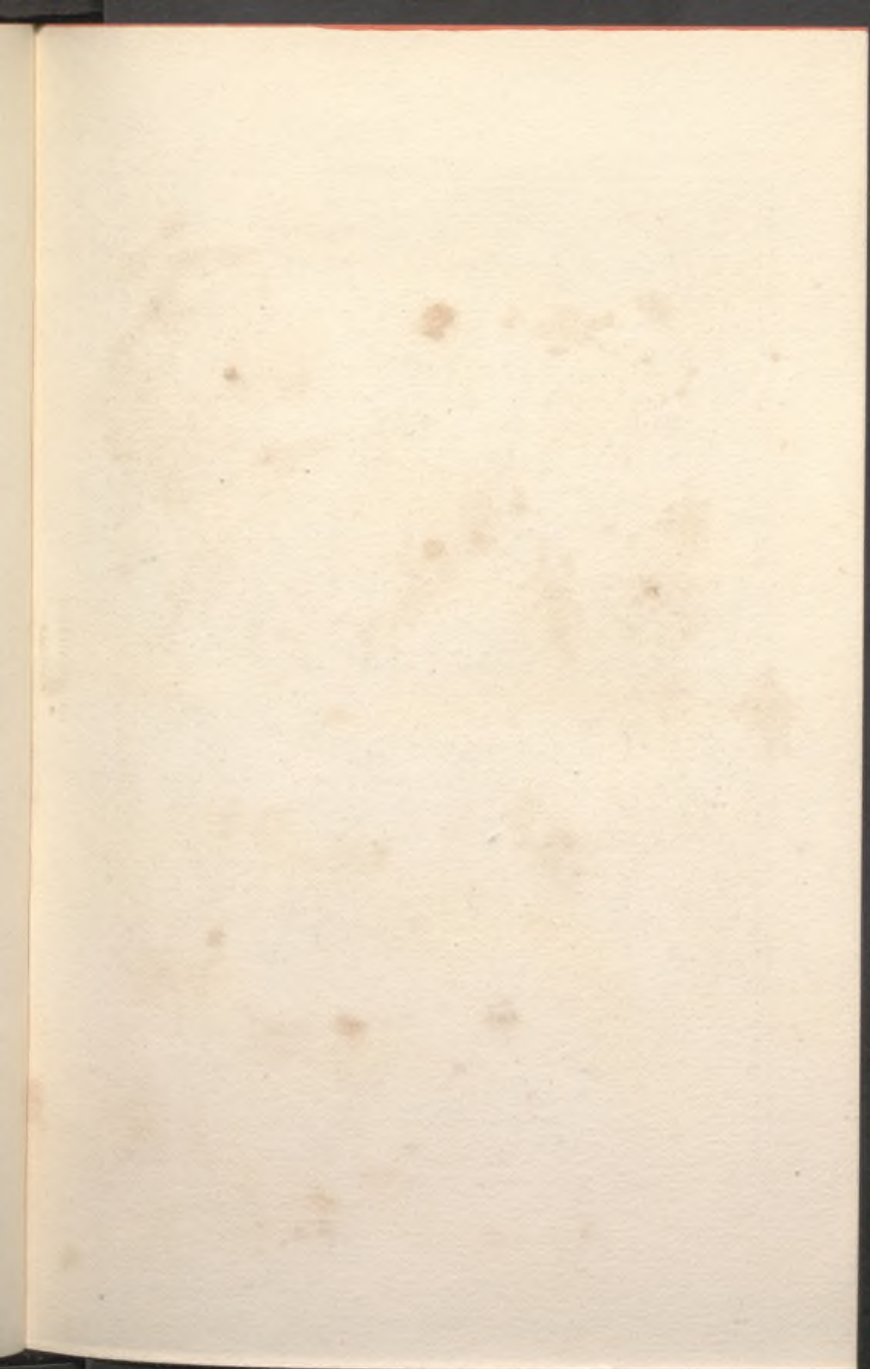
JESUCRISTO MUERTO.

tico: la de San Francisco es la de la adoracion apesurada por tanto beneficio recibido de la divinidad y tanta ingratitude de los hombres: la de los ángeles tiene mucha analogia con la de la Magdalena.

En cuanto al color, se achaca á este cuadro alguna debilidad, relativamente al vigor que tienen las pinturas de la primera época de su autor. Es que este cuadro es uno de los últimos que Aníbal Carracci pintó; y sabido es que los últimos años de su vida se vió sobrecojido de una terrible melancolía que le hizo tomar la resolucion de dejar abandonados los pinceles, de modo que no pintó el cuadro que nos ocupa sino por las vivas y continuas instancias de la familia Mattei, de que se ha hablado en el principio de este artículo. Este accidente que sobrevino al pintor en su naturaleza moral no debió dejar de influir bastante en la ejecucion de este cuadro. Apesar de esto no se echa de ver decadencia respecto del dibujo ni de la expresion como se ha indicado: al cabo Aníbal murió antes de cumplir los cincuenta años de su edad.

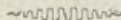
Este cuadro ha sido grabado por M. Juan Godefroy.

Tiene de alto 2 metros 64 centím; y de ancho 1 metro 64 cent.





BACANAL.



Una fiesta de esta naturaleza representada por personajes como los que figuran en este cuadro es un anacronismo que no puede tolerarse: y acompañada del episodio que se ve á la derecha del espectador, es una adulteracion del arte, es un abuso de la libertad y de la independenciam que este debe tener. Creemos haber dicho en otra ocasion, que si el arte es libre no tiene derecho á ser libertino ni inmoral; y nada de edificante tiene por cierto la brutalidad de ese Sátiro, ni el desahogo, por celos quizá, de esa bacante que castiga su desenfreno sacudiendo en su cabeza, que tiene agarrada por los cabellos, un descomunal golpe de enófora; sin que escuse este mal efecto la actitud compasiva ó reconciliadora de la danzarina que agarra del brazo á su enfurecida compañera.

Si el objeto del autor de este cuadro fué manifestar los excesos á que los festines en que el decoro no reina puede conducir, no está fuera de toda duda la eficacia de este medio; porque presentando el vicio bajo todos sus aspectos, quizá en vez de corregir no hace mas que atizarle, halagando al propio tiempo las pasiones del vicioso. Por otra parte este alhago es impropio del arte, porque este nunca debe presentarse produciendo un efecto interesado sino puramente contemplativo; y á decir la verdad la vista de este cuadro escita la curiosidad de la inocencia, causa el rubor de la modestia, ofende la pureza del hombre morigerado, y lisongea el corazon del libertino.

Si prescindiendo del fondo de la representacion se atiende á solas las formas, podrán hallarse detalles perfectamente dibujados, que podrán considerarse como simples estudios, y algun episodio que

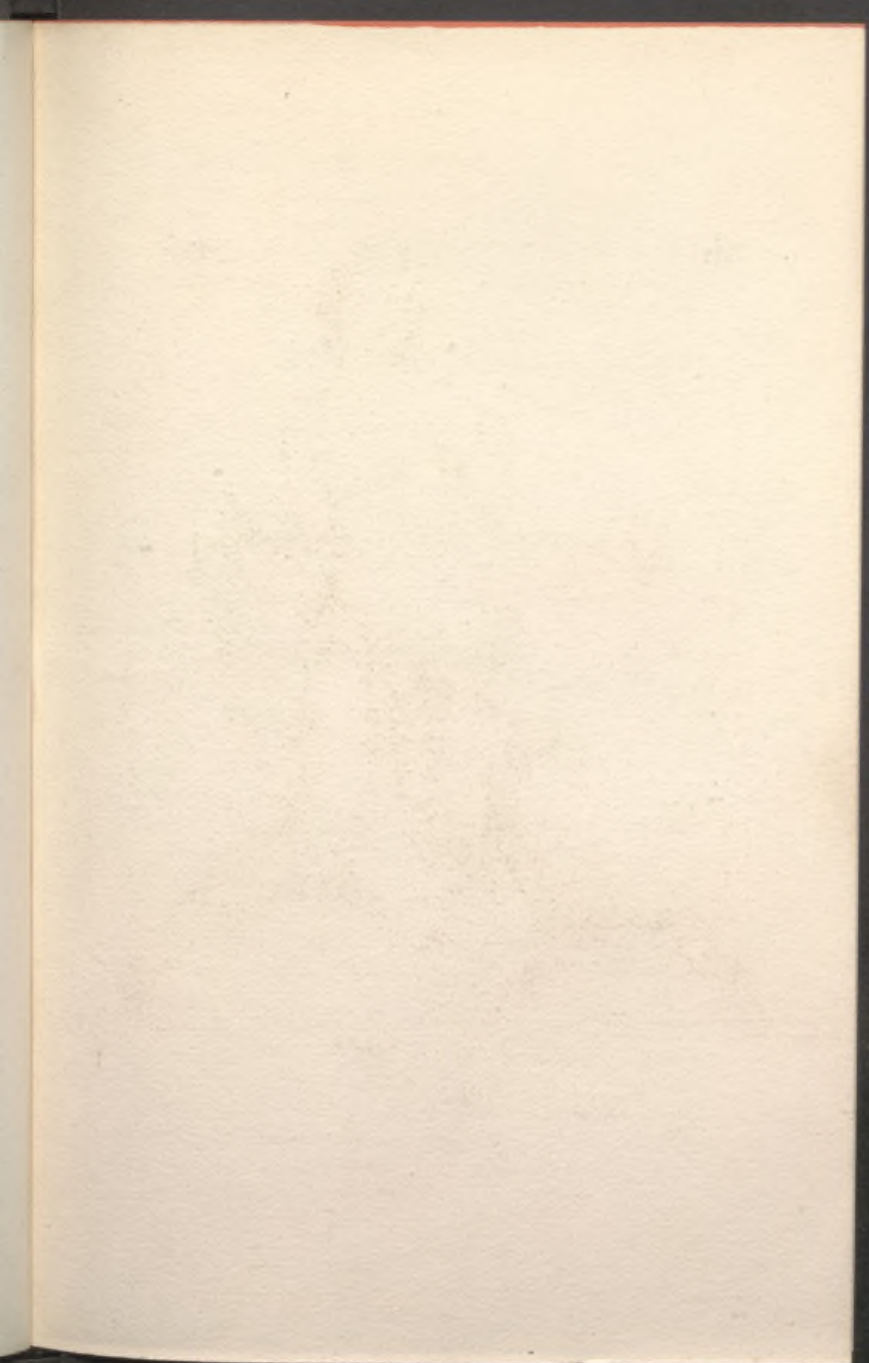
BACANAL.

reune las condiciones del arte ; pero será siempre imposible considerar el conjunto como una obra artística en la rigurosa y estricta significación de estas voces.

Este cuadro se halla en buen estado de conservacion. El lienzo en que está pintado es escesivamente grosero.

En 1827 pertenecia á M. Sivri de Venecia , quien lo llevó á Viena para deshacerse de él. Ignoramos si lo alcanzó : pedia por él la cantidad de 6000 francos.

Tiene de ancho 1 metro 66 cent. ? y de alto 1 metro 34 cent. ?





LATONE ET SES ENFANS

LATONA ET SUOI FIGLIUOLI.

L'ân 244.

LATONA ET SES ENFANS.

LATONA Y SUS HIJOS.

No entraremos en desentrañar las oscuridades del mito de Latona, porque no es de nuestra incumbencia. Para dar razon del asunto que se trata en el grupo de este número bastará cedirnos á la tradición mas comunmente admitida.

Latona es considerada como hija del titan Ceos y de la titanida Febea su hermana. Su naturaleza es divina ; su ascendencia inmediata, es la raza primitiva de los dioses , personificaciones de los poderes fisicos de la naturaleza, raza rebajada á una gerarquía inferior por la victoria obtenida sobre ella por los dioses de otra nueva, mas elevada y culta, aunque sujefa á todas las debilidades de la humanidad.

La irascible y celosa Juno llevó hasta el mas extremado punto su ódio implacable contra Latona por los amores que esta tuvo con Júpiter esposo suyo. No contenta Juno con haber escitado contra la infeliz Latona á la serpiente Pithon , hizo jurar al Sol que no iluminaria el parto, y exigió de la Tierra que no le proporcionaria el menor sitio para el alumbramiento. Parece que al cabo, por mediacion de Neptuno dió á luz á Diana y á Apolo en una isla flotante en la mar ; pero esto no le alzó el entredicho relativo á la tierra. Se vió pues obligada á andar errante de comarca en comarca sin hallar donde acogerse. Atravesando en cierta ocasion la Licia llegó fatigada y sedienta á la orilla de un estanque cuya agua era muy cristalina ; y al inclinarse para beber , los campesinos que en aquel sitio se hallaron le impidieron que apagara la sed , injuriándola con maltratarla si no se alejaba de aquellos sitios. Recordó entonces Latona su naturaleza y poder divino , ó segun otros, dirigió sus quejas al cielo para que cas-

LATONA Y SUS HIJOS.

tigase tanto desacato; y aquellos inhospitalarios habitantes fueron convertidos en ranas.

Bello asunto por cierto para una obra escultórica que, como la de este número, debía figurar, como figura actualmente en Versalles, en medio de un estanque; porque estará reunida aquí una espresion propia con esa conveniencia de localidad que tanto realce proporciona á las obras de arte.

Verdad es que no ha llegado hasta nosotros el verdadero sentido de esta fábula; pero al cabo puede verse en Latona el castigo de una falta que la mujer llora siempre con lágrimas de sangre, y el exceso de despecho á que los celos pueden dar lugar en el corazon de la mujer ultrajada por la infidelidad de su marido.

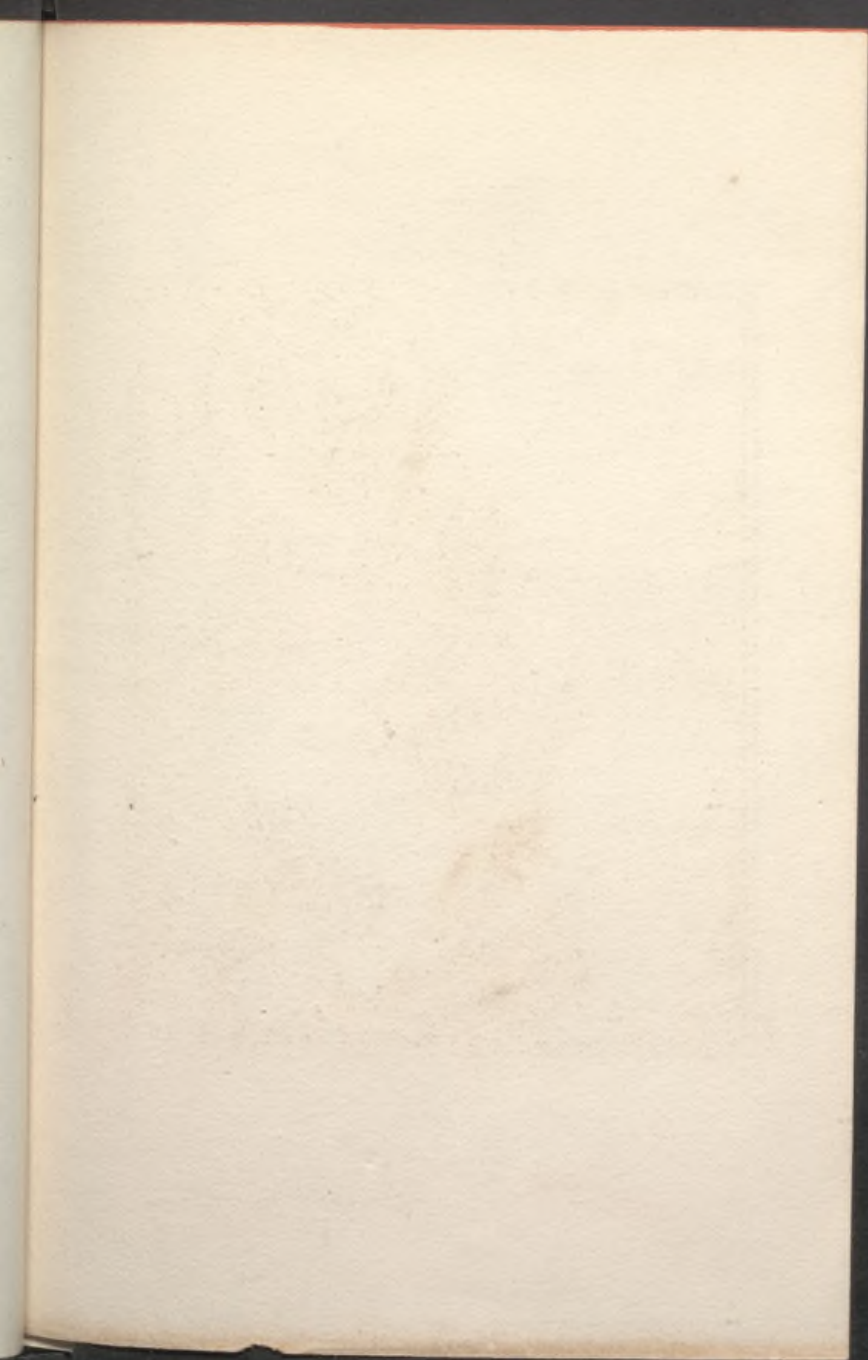
La caracterizacion del asunto está mas marcada toda vez que se ven al rededor del grupo varios de los campesinos licios en distintos estados de metamórfosis, arrojando agua hácia la diosa.

El escultor Baltasar de Marsy fué feliz en la idea, en la espresion y aun en las formas que dió á las figuras, aunque quizá haya quien quisiera en las de la diosa un carácter que indicase mas pronunciadamente su origen titánico.

Este grupo es de mármol blanco, y está colocado sobre un plinto de mármol rojo.

En 1679 le grabó Juan Edelinck.

Su altura es de 1 metro y sobre unos 50 cent.



(245)



From page

Twenty-six

DANAV

MAHABHARATA

Plate 245

DANAE.

Sea fábula, sea historia, es lo cierto que el asunto de este cuadro encierra un sentido que por lo fácil de ser conocido no merece esplicacion.

Danae segun la mitología fué hija de Acrisio rey de Argos y de Eliridice su esposa que vivieron por los años 1284 antes de nuestra Era. Acrisio supo por el oráculo que seria destronado y que moriria á manos de un nieto suyo: por tanto hizo encerrar á su hija Danae en una torre de bronce á fin de que no tuviese trato con hombre alguno. Pero Júpiter burlando la vigilancia del monarca se introdujo convertido en lluvia de oro hasta la estancia habitada por Danae. Acrisio viendo que todas sus precauciones habian sido infructuosas, alejó de sus estados á la desgraciada jóven dejándola abandonada á su suerte. Para conocer el asunto del cuadro de este número, nada importa lo demás que cuenta la mitología. Sin embargo conviene decir, que segun suponen algunos, Preto tio paterno de la jóven fué el que burló la vigilancia de Acrisio, tomando el nombre de Júpiter, y derramando oro á manos llenas para sobornar á los guardianes.

Tiziano ha reunido convenientemente en este cuadro los varios momentos que debió necesitar la accion para desarrollarse; caracterizando el asunto del modo mas propio y conveniente. Tendida la jóven sobre el lecho y con la espresion de ternura en el rostro; abandonada á su lado una flor, que quizá se vió acariciada poco antes entre sus torneados dedos; el dios seductor apareciendo envuelto en densas nubes y dejando caer de la mano que extiende, el oro que debia de

DANAE.

proporcionarle la felicidad que apetecía; la vieja guarda apartando en la bandeja ese corruptor metal; todo es expresivo y deja delicadamente presentadas todas las circunstancias del asunto.

Sensible es sin embargo que Tiziano, así como otros muchos pintores de la época en que vivió, paganizasen el arte ocupándose sobrado frecuentemente en asuntos mitológicos como el presente, que ningún otro interés pueden tener para nuestra edad que la parte mas material de la representación. ¡Tan excelente es la del cuadro de este número así en la composición como en el dibujo y el colorido, que la república de las artes estima en mucho esta obra para estudiar en ella con toda la despreocupacion que puede infundir el amor al arte!

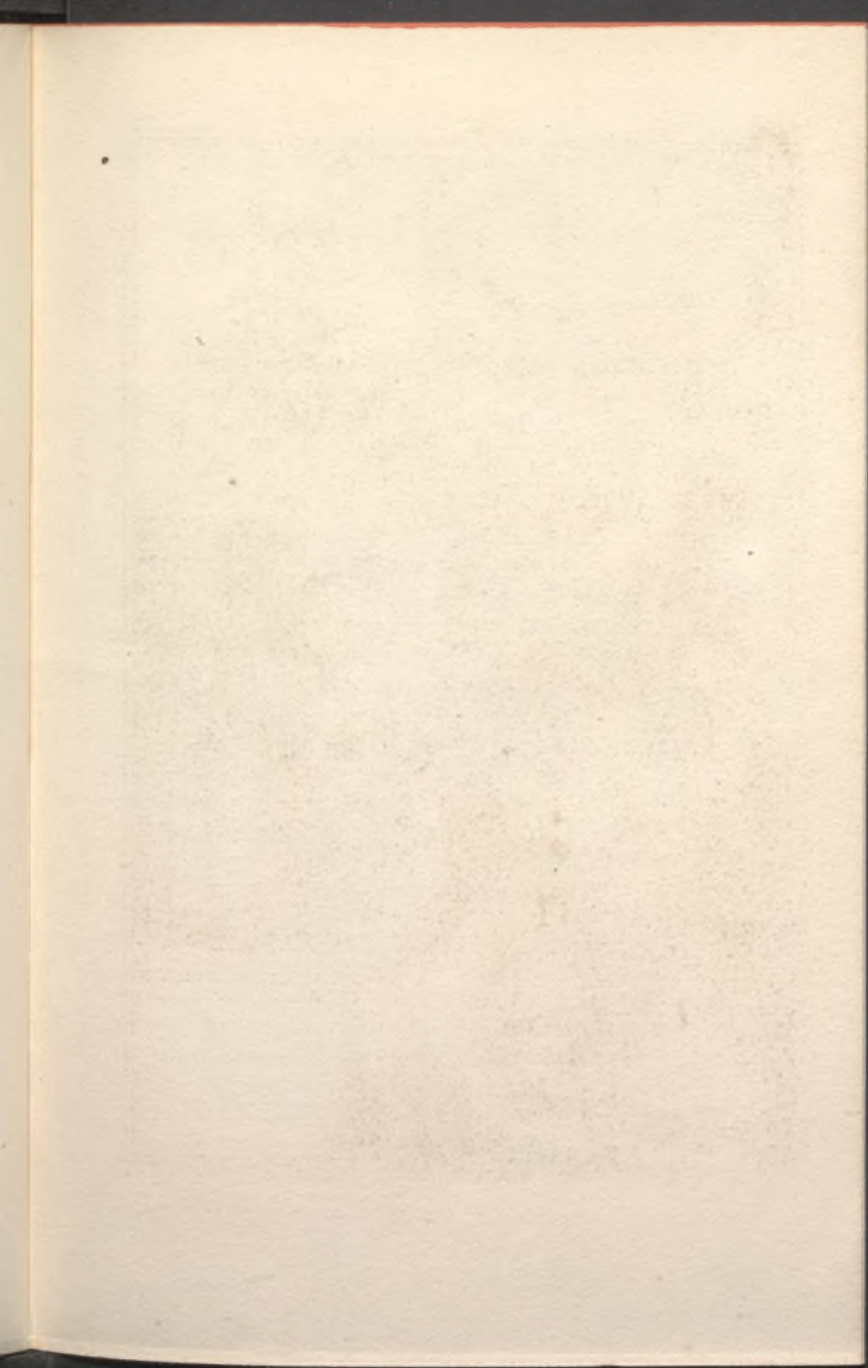
Este cuadro forma parte de la galeria de Belvedere de Viena, y debajo de él se lee:

TITIANUS EQUES CÆS.

Esta composición ha sido repetida otras veces por el mismo pintor con algunas variantes. Una de tales repeticiones existe en el Museo de Nápoles y otra en el gabinete de M. Joung, en Inglaterra.

Estas producciones del pincel de Tiziano han sido grabadas ya por Lisbeccio, ya por Richer, ya por L. Desplacés.

El cuadro de este número tiene de ancho 1 metro 58 cent.; y de alto 1 metro 42 cent.





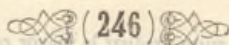
Joseph de Crayer p.

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS ADORES PAR PLUSIEURS SAINTS.

LA VERGINE E IL BAMBINO GESU' ADORATI DA MOLTI SANTI.

Ann. 246.

LA VERGINE E IL BAMBINO GESU' ADORADO DA MOLTI SANTI.



LA VÍRGEN Y EL NIÑO JESUS

CON VARIOS SANTOS.

¿ Cuando entre artistas se nombre este cuadro habrá inconveniente en llamarle *el Exvoto de Crayer*? No son circunstancias desatendibles para ello el haber sido este artista quien le pintó, el haberse retratado él aquí con su familia, y el haber querido consagrarle á los Santos de su devocion particular, representándolos á todos.

Por mucho que sea el mérito de este cuadro en cuanto á la forma, circunstancia que no se trata de disputar, no puede verse en él una idea que presente esa reunion de personajes, ya no como sometida á lo material de la representacion, esto es, dispuesta para el solo efecto pintoresco, sino como hija de un pensamiento mas general y fuera del egoismo que puede muy bien encubrir el sentimiento que quizá movió al autor á pintar el cuadro. Se dirá que la naturaleza de este cuadro, pintado *por voto* del mismo autor, pudo exigir este misterio; pero entonces será preciso convenir en que la obra de arte puede presentarse sin la debida claridad, con lo que quedarán neutralizados los saludables resultados que de ella pueden y deben esperarse. De admitir el principio de que al artista debe serle permitido dejar su obra en esta oscuridad en cuanto al fondo, no podrá negársele tampoco la facultad de ser oscuro en cuanto á la forma; y entonces un simple bosquejo deberá ser considerado como una verdadera obra de arte. En la obra de arte todo debe estar completamente desarrollado de modo que nada quede dudoso, tanto respecto de la idea como de la forma y como de la ejecucion. El arte no debe pre-

LA VIRGEN Y EL NIÑO JESUS CON VARIOS SANTOS.

sentarse en el artista como poder, sino como realidad: el arte que no aparece en la realidad con todos sus caracteres ó no existe ó de nada sirve.

¿Es que el artista quiso graduar la mayor confianza en la intercesion de los distintos santos que representó, por la mayor proximidad á la Virgen? Debe suponerse que en la religiosidad ó ilustracion de Crayer no pudo caber semejante preocupacion.

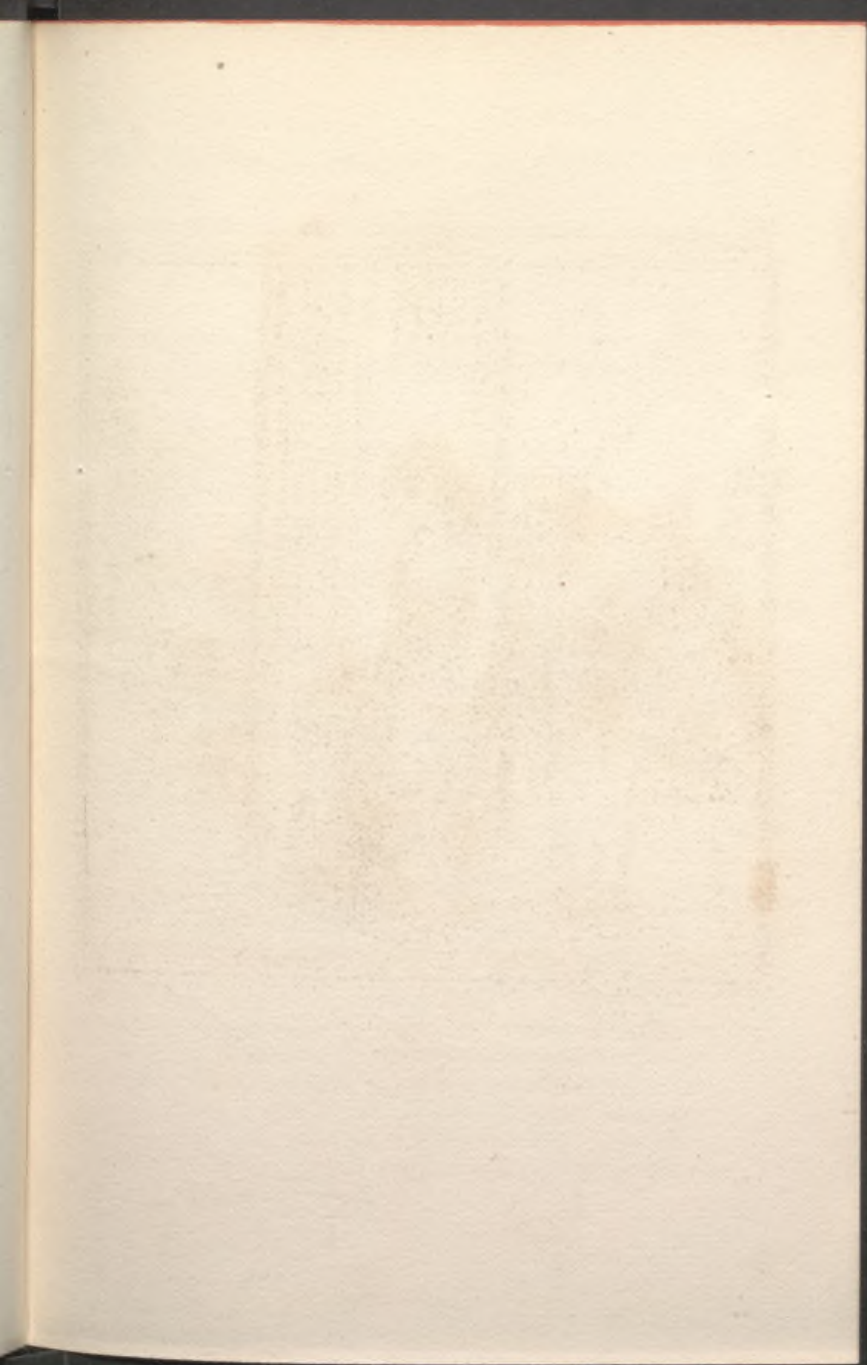
Los Santos que se hallan reunidos en este cuadro al rededor de la Virgen son: á la izquierda del trono, está Santa Apolina con las tenazas, instrumento de su martirio; detrás de ella, Santa Rosa. A la derecha San Juan evangelista, y Santiago el mayor. Al pié del trono y hácia la derecha del mismo, está San Agustín, y detrás de él San Nicolás de Tolentino: á la izquierda San Lorenzo, San Andrés Apóstol, San Estevan y San Anton.

En la parte inferior del cuadro, en primer término, está de rodillas el pintor, como llamando la atencion del espectador hácia los objetos de su devocion; á su izquierda tiene á su hermana y á su sobrino; á su derecha está, un militar, que segun opinion vulgar, es un hermano del pintor que murió sin que este le hubiese conocido.

Este cuadro está firmado: *Jasper de Crayer fecit. 1646.*

En otro tiempo figuró en la galeria de Duseldorf. El elector pagó por él unos 15000 duros.

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





Quarta parte

252

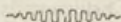
CLYTEMNESTRE

CLYTEMNESTRA.

L. 247.

CLYTEMNESTRA.

CLITEMNESTRA.



La tradicion antigua mas acreditada supone que Clitemnestra esposa de Agamenon rey de Micenas y de Argos , durante la ausencia de su marido , que parti6 para la guerra de Troya , se dejó llevar de una pasion violenta en favor de Egisto ; llegando su impudencia hasta vivir públicamente con él. A la vuelta del esposo, supo Clitemnestra con sus fingidas caricias , desvanecer de la imaginacion de este toda clase de sospechas : sin duda para poder llevar mejor á cabo los dos amantes su criminal proyecto. Un dia hallándose Agamenon en el baño , Clitemnestra le presentó una túnica cerrada por la parte superior ; y mientras que el príncipe forcejaba para sacar la cabeza , la despiadada y criminal esposa ayudada por Egisto le asesinó á redoblados golpes de hacha. Despues del asesinato Clitemnestra casó con Egisto, y puso en las sienes de este la corona de Micenas.

El pintor Guerin , separándose de esta tradicion , ha cambiado las circunstancias del asesinato , presentando el pensamiento de modo que da á entender que Clitemnestra impulsada por su amante Egisto va á cometer el crimen , aunque un tanto contenida sin duda por el remordimiento , mientras que su esposo confiado y ageno á toda sospecha , está descansando tranquilamente en su lecho , soñando quizá en la gloria de sus armas. El fondo de la accion es el mismo que el de la tradicion , el medio de realizarla es lo que está aquí cambiado. Fuerza es decir sin embargo, que si bien vemos en este cuadro la negra trama de los dos criminales amantes , trasluciéndose por un lado el remordimiento de Clitemnestra que le impide acometer

CLITEMNESTRA.

ter la empresa sin recelo alguno , y por otro el dominio de Egisto sobre la adúltera esposa ; y si bien vemos por último la confianza en que vive el desgraciado Agamenon ; sin embargo no aparece aquí el menor síntoma de la causa principal del crimen , el amor de Egisto y de Clitemnestra. La accion queda por tanto como incompleta ; y para el espectador , que puede conocer muy bien las circunstancias de la tradicion indicada , puede hacérsele oscuro el pensamiento del pintor que las ha alterado .

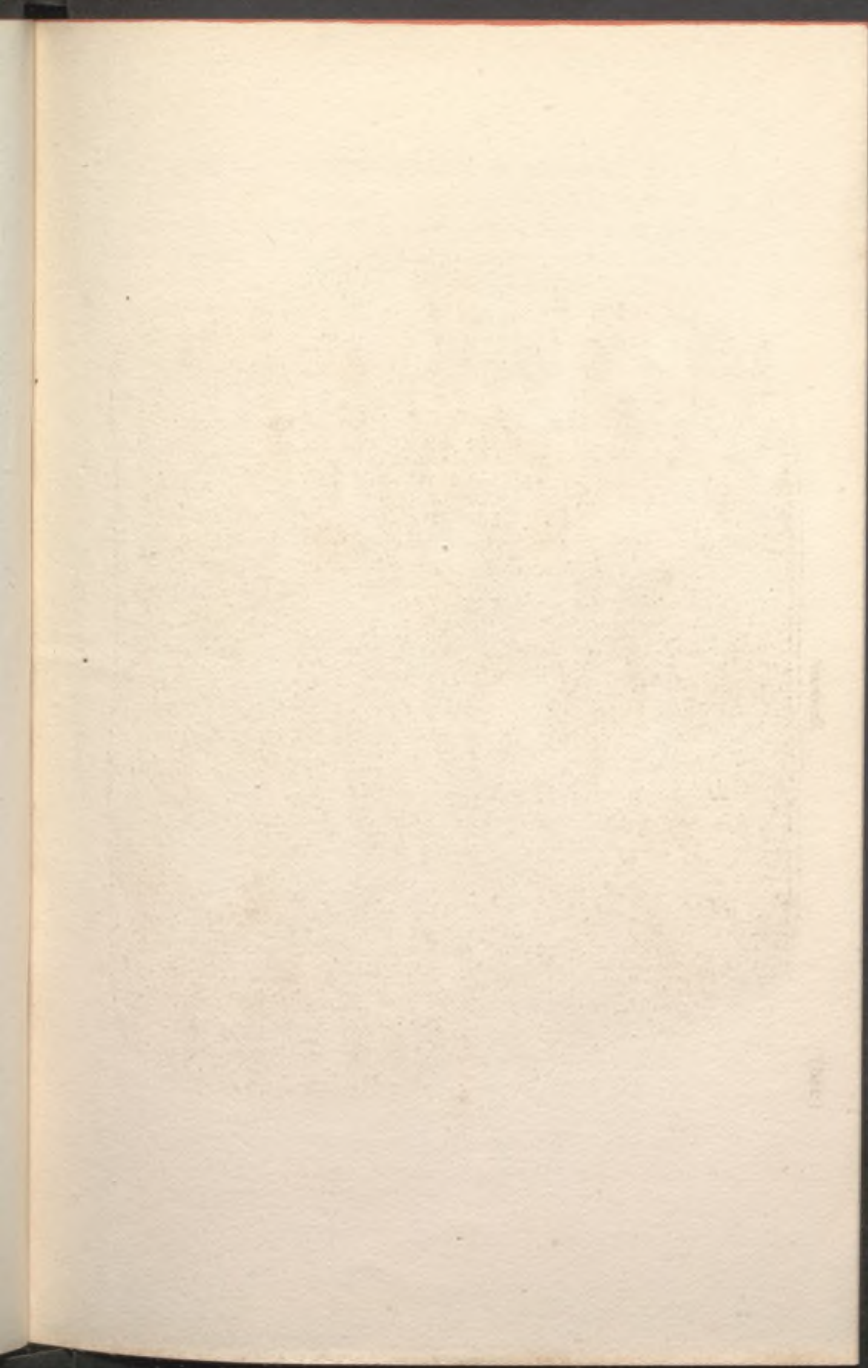
Ocurre aquí preguntar ¿ Estuvo en las facultades del pintor alterarlas ó no ? La historia de los Atridas está tan plagada de hechos fabulosos que bien pudo el pintor poeta fingir una de las circunstancias. Pero esta razon robustece el anterior argumento ; porque si alteró alguna de las circunstancias no debió por lo mismo dejar sin representacion ninguna de las que pueden caracterizarla.

Este cuadro vió la luz pública en 1817, y el público la admiró, y con justicia , pudiendo citarse como obra notable respecto de la expresion. Es imposible no ver aquí á la mujer arrastrada al crimen por haber dado lugar en su pecho á una pasion tan violenta ; á la mujer que siente en su alma , aunque tarde , una fuerza que le impide llevar á cabo el crimen , y otra que combate este sentimiento excitado tal vez por la ambicion , ó por el amor inconsiderado de un hombre.

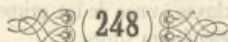
El gobierno francés compró este cuadro apenas apareció al público, y le colocó en el sitio indicado en la cabecera de este artículo.

Le han grabado M. Alfredo Johannot y M. Sisco.

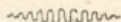
Tiene de alto 3 metros 50 cen. ; y de ancho 3 metros 25 cent.







APOTEOSIS DE AUGUSTO.



El anaglifo, ó sea, aquel género de escultura que representa los objetos en proyeccion vertical sobre un plano, tiene su miniatura (si es lícito usar de esta expresion) lo mismo que la pintura. Hé aquí lo que constituye el *camefeo* uno de los ramos en que se divide lo que vulgar é impropriamente se llama *grabado en piedras finas*. A esta clase pertenece la escultura de este número, siendo uno de los camefeos de mayores dimensiones que se conocen.

Y no es solo por las dimensiones y número de figuras que entran en esta representacion por lo que es apreciable este camefeo; sino por la composicion, por el dibujo y por el materialismo de la ejecucion. Hay en la composicion de cada una de las dos partes en que está dividido una simplicidad bien propia de este género de escultura, y que permite presentar el asunto con toda claridad, sin que el agrupamiento de las figuras presente esa esbatimentacion de un mismo objeto sobre planos distintos ya cercanos, ya lejanos, neutralizando los efectos de representacion.

En la caracterizacion del asunto no se halla menos relevado el mérito de esta obra. En la parte superior de las dos en que está dividida, se vé á Augusto sentado; el signo de Capricornio bajo cuya influencia nació está representado sobre su cabeza; el águila que está á sus piés le presenta asimilado á Júpiter; á sus espaldas Cibeles le corona. A la derecha está su esposa Livia con el carácter de Diosa de Roma. A la derecha de ambos, está Germánico de pié, y Tiberio bajando del carro triunfal que la Victoria ha guiado. A espaldas del emperador está además de Cibeles, Neptuno, y una mujer con todos los

APOTEOSIS DE AGUSTO.

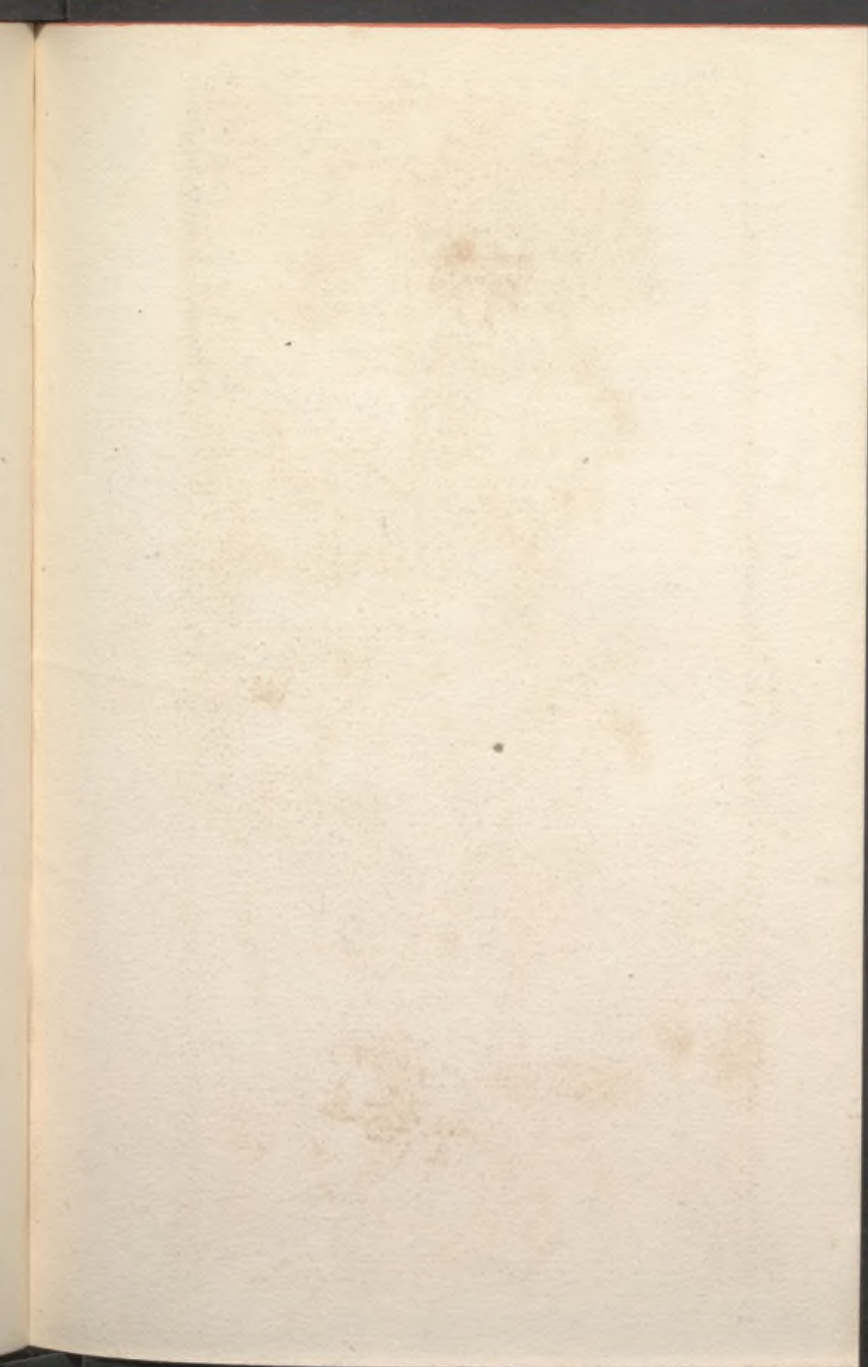
atributos de la fecundidad, y en la que se supone representada Agripina, esposa de Germánico. En la parte inferior del camafeo se ven varios soldados, y esclavos: unos de los primeros conduciendo á los segundos, y otros erigiendo un trofeo.

Respecto del dibujo, poco deja que desear. Cada personage tiene el carácter que le corresponde, y al propio tiempo se ve en sus respectivas fisonomias aquella expresion que sumerge al individuo en el movimiento y las diferencias pero sin traspasar los límites de la jurisdiccion escultórica.

Este gran camafeo se trajo de Palestina á Europa en el siglo XIII y fué regalado á Felipe el Hermoso de Francia, yendo entonces á figurar en el tesoro de la Abadia de Poissy. Durante las guerras religiosas del siglo XVI fué sustraído furtivamente de aquel sitio y vendido al emperador de Alemania Rodolfo II por unos 28,000 duros.

Se han hecho distintos grabados de este camafeo. El mas antiguo es el que se hizo sobre un dibujo de Rubens: Francisco Van den Steen hizo otro en 1660 para la obra del historiador y bibliógrafo Lambecio: Montfaucon mandó hacer otro para su obra de Antigüedades: Bartoli le grabó por encargo de Maffei: Kohl para la obra de Eckel, y Girardet para la Iconografia de Visconti.

Tiene de alto 23 centímetros; y de ancho 9.





Prof. Calvo de Perros: P.

NOCES DE CANA

BOZES DE CANA.

BOZES DE CANA.

Zane 140

LAS BODAS DE CANAA.

¿Por qué este cuadro no ha de ser de género en vez de ser histórico-religioso? ; con cuanta mayor satisfacción podría hacerse entonces el juicio crítico de ella! Es que entonces se hallarían en él todas las cualidades necesarias para calificar su fondo, la idea, de excelente: Veríase entonces en este cuadro un festín veneciano del siglo XVI, con toda la riqueza de aquellos trajes, con toda la suntuosidad de aquellos edificios y toda la elegancia de aquellos muebles. Ahora no es posible juzgar de este modo: examínelo por sí mismo el lector, y vea si quitada la auréola que rodea la cabeza del que debe suponerse que representa al Salvador, hallará en este cuadro un episodio, una circunstancia siquiera que pueda caracterizar el primer milagro que Jesucristo obró, y con que principió á probar su misión sobre la tierra.

No es cosa de referir aquí la historia de las bodas de Canaa, porque á mas de considerarla conocida de todos en su generalidad, sería inútil referir sus detalles para manifestar la mayor ó menor fidelidad del pintor con el texto, toda vez que la representación se aleja del asunto hasta el extremo de no poderse calificar esta obra mas que como un simple cuadro de género.

Supóngase pues por un instante que esta representación pictórica que nos ocupa no es en efecto mas que un cuadro de género en toda la estension de la palabra; supóngase que no hay aquí acción alguna determinada por momentos distintos que puedan caracterizarla, sino simplemente la vida de la naturaleza en su mas elevado punto: la tarea del crítico ya será entonces mucho mas desahogada,

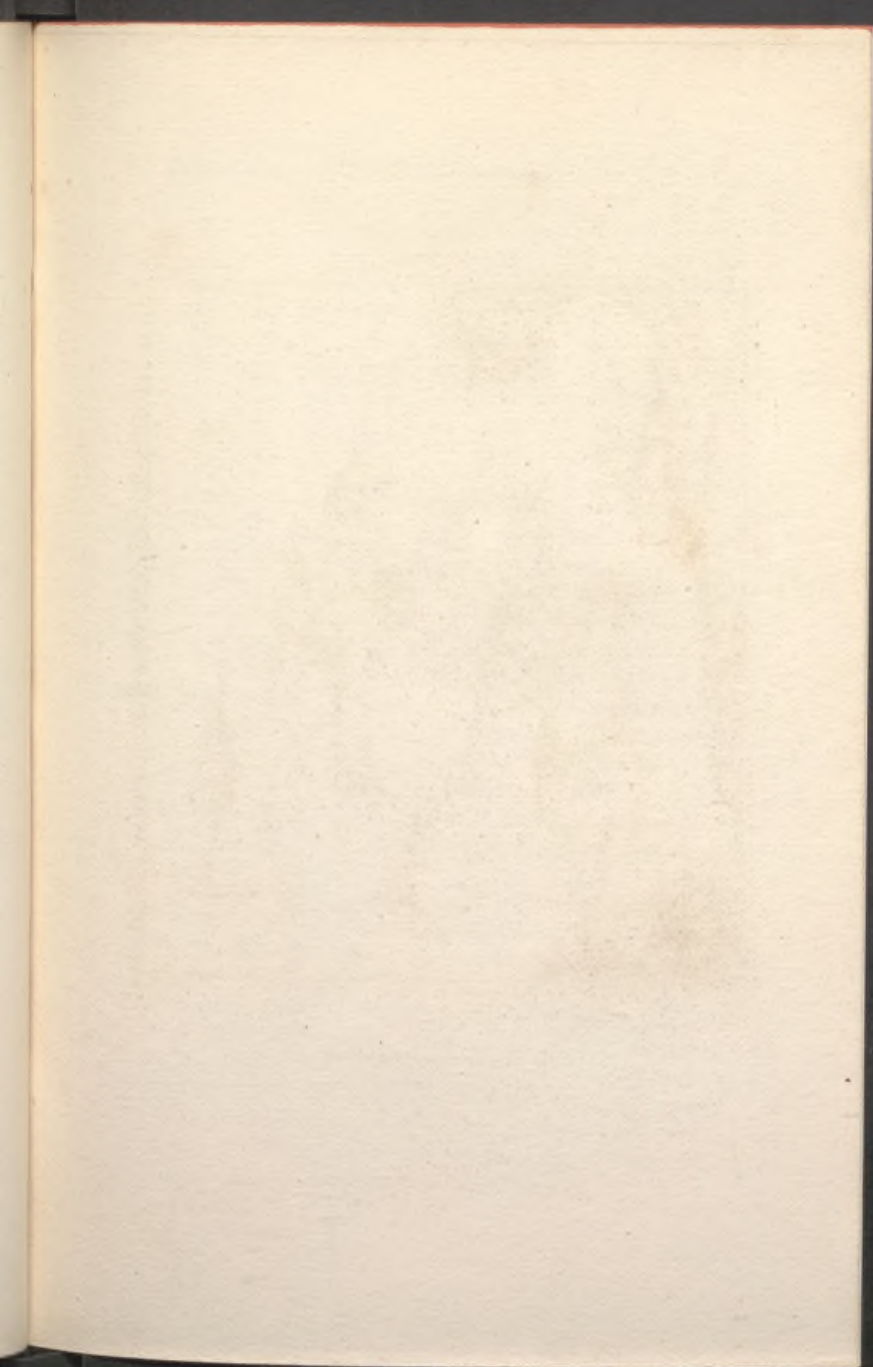
LAS BODAS DE CANAA.

pues no tendrá que luchar con ninguno de los obstáculos que pueden atajar el juicio, esto es, la opinion pública, las afecciones de escuela; y entusiasta por las bellezas artísticas, podrá entregarse con toda la efusión de su alma, al exámen de la composicion, de la expresion, del dibujo y sobre todo del colorido. No se hallará aquí ninguna afectacion en la disposicion de las figuras, nada que revele en esta disposicion la personalidad del artista; le parecerá sí que los personajes mismos son los que han tomado esas actitudes y se han colocado en esa disposicion. Expresion variada y natural, vida, movimiento, color de los mas brillantes que darse pueden, y una facilidad en la ejecucion que no parece sino que nace de la misma naturaleza de los objetos pintados, produciéndose el color, como espontáneamente.

Este cuadro es uno de los que pasaron á la galeria indicada en la cabecera de este artículo, desde la coleccion del duque de Módena.

Le grabó Luis Jacob.

Tiene de ancho 5 metros 34 cent.; y de alto 2 metros 42 cent.





Mane par.

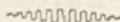
CAVALIER A LA PORTE D'UNE AUBERGE.

CAVALIERE E'ULL' USCIO D'UNA LOGANDA.

Lam. 23e

UN CAVALIERO A LA PORTA DE UNA POSADA.

EL PASAJERO SEDIENTO.



El que viaja á caballo necesita reparar á menudo sus fuerzas con alguna bebida. El paladar y la garganta se secan á puro tragar aire, y es preciso refrescar estos dos conductos de la respiracion. A cualquier venta que al paso se encuentra, se pide un vaso de líquido, cualquiera que sea, segun el gusto particular del individuo que viaja; y si viaja con un tanto de precipitacion, no desmonta por no retardar la jornada; y en esta situacion, si tiene traza de pudente, no falta ventera que le escancie el néctar, ni ventero que tenga entretanto la brida al caballo. Es el apego á la existencia lo que hace detener al viajero á la puerta de la venta; es el amor á la existencia moral lo que le obliga á no perder tiempo; es el deseo de las comodidades de la vida lo que hace sollicita á la ventera en proporcionar al acomodado pasajero lo que pide, y al ventero en proporcionar mayor servicio que el que se le pide.

Hé aquí el asunto de este cuadro. La situacion en que los personajes se hallan en esta representacion es digámoslo asi, formalizada: es la existencia en relacion con otras existencias, es verdad, pero sin obstáculos que vencer ni oposiciones que contrarrestar, circunstancia que hace contar este cuadro entre los de género. La expresion está reducida á la simple satisfaccion de una necesidad exigida por nuestra naturaleza, y en virtud de la cual el carácter de los individuos no se desarrolla en distintos aspectos, sino que se presenta en su verdadero aspecto. Satisfecho se muestra, y es natural que asi sea, el caballero por tener una Hebe y no un Ganímedes que le sirva, siéndole indiferente el palafrenero, mientras que á

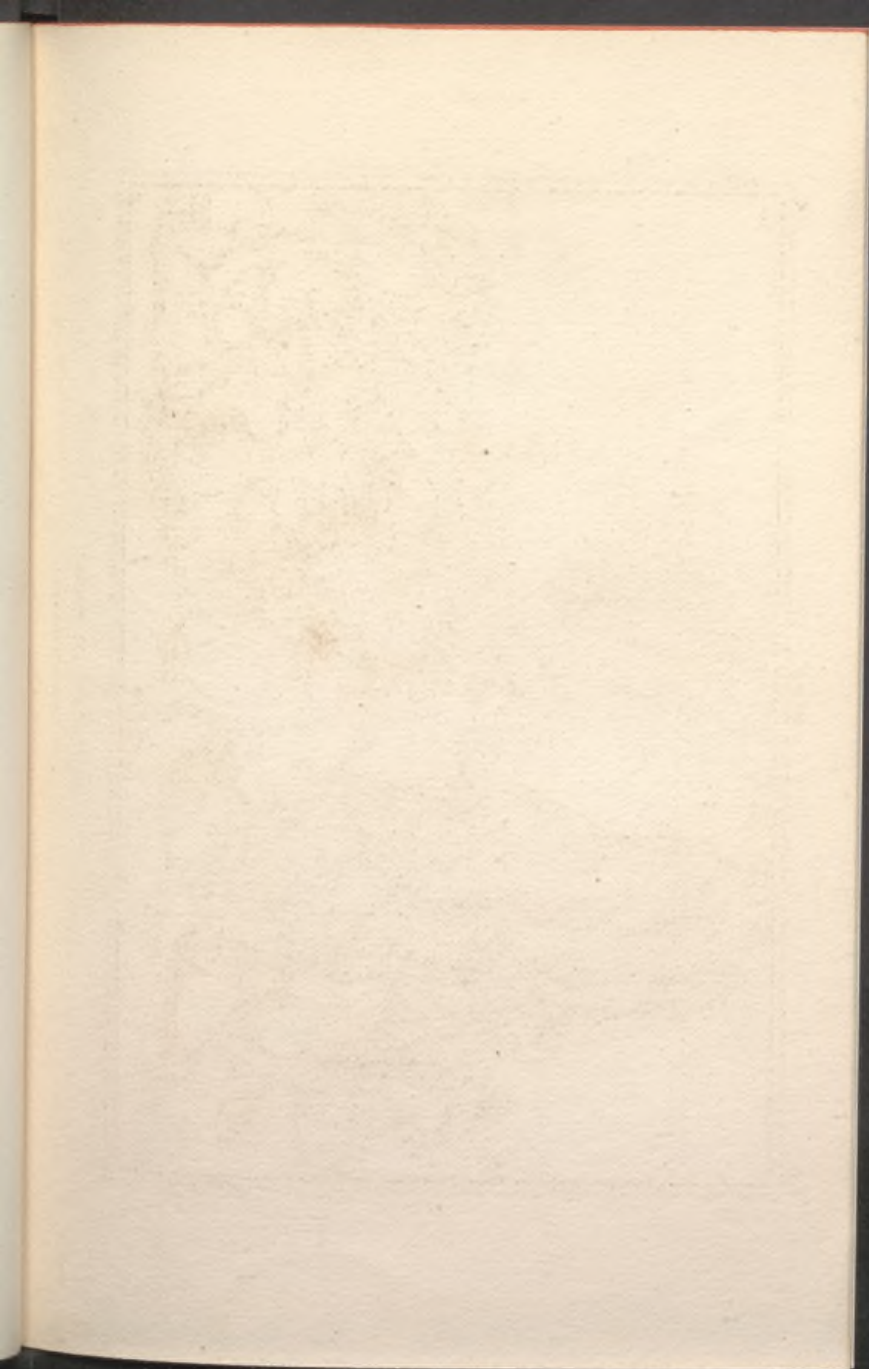
EL PASAJERO SEDIENTO.

este quizá no se lo sea el que el huésped mire mas al plato que á las tajadas , como suele decirse , por cuya razon no pierde á este de vista. La ventera no hace mas que fijar la atencion cándidamente en su tarea.

La naturalidad de las actitudes , la verdad , esa verdad del arte que pone á la vista todas las partes de la representacion en perfecta armonía , quedan realzadas muy especialmente en este cuadro con un colorido brillante , y un finido delicadamente ejecutado que no perjudica al efecto general respecto del claroscuro , por mas que revela hasta cierto punto una manera , poco conforme tal vez con la naturaleza de la representacion.

Este cuadro estuvo en otro tiempo en el gabinete que Mr. Lubbeling tuvo en su casa de Amsterdam. Por los años de 1792 le compró M. Le Brun , quien le vendió entonces por 6,000 francos. En la actualidad figura en el gabinete de lord Stafford en Cleveland-House.

Existe un grabado de este cuadro, ejecutado por C. J. Le Tellier. Tiene de alto 57 centímetros ; y de ancho 53.



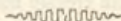


Engraving by G. B. S.

PLACEMENT DU BOUCHER

THE BUCHER'S POSITION

LA PEÑA DE HOREB.



En el desierto de Raphidim no lejos del Sinai se enseña á los peregrinos un peñasco desprovisto de toda vegetacion que se eleva en medio de una gran llanura completamente estéril. Este peñasco tiene una grande hendedura: es la peña de Horeb que hirió Moysés con la vara é hizo que manara de ella agua para apagar la sed á los israelitar recién salidos de Egipto. El hecho segun el libro XVII del Exodo es como sigue :

« Habiendo pues partido los hijos de Israel del desierto de Sin , acamparon en Raphidim en donde el pueblo no tuvo agua para beber ; y habiendo pendenciado contra Moysés , dijo: Danos agua para que bebamos. A lo que respondió Moysés, diciendo : ¿ Porque nos has hecho salir de Egipto , para matarnos de sed , y á nuestros hijos y las bestias ? y clamó Moysés al Señor, diciendo : ¿ Que haré á este pueblo ? De aquí á un instante tambien me apedreará. Y dijo el Señor á Moisés : adelántate al pueblo , y toma contigo algunos de los ancianos de Israel , y lleva en tu mano la vara con que heriste al rio , y anda. Mira que yo estaré allí delante de tí sobre la peña de Horeb : y herirás la piedra , y saldrá de ella agua , para que beba el pueblo. Hízolo asi Moisés delante de los ancianos de Israel : y llamó á aquel lugar *Tentacion*. etc., etc.»

Poussin pintó el cuadro de este número para su amigo Antonio Stella en 1649. Hacia quince años que habia tratado este mismo asunto para Mr. Quiller agregado á la embajada de Francia cerca de la corte de Roma. Necesariamente pues debió mejorar en su representacion en razon del juicio crítico que él mismo pudo formar de su obra

LA PEÑA DE HOREB.

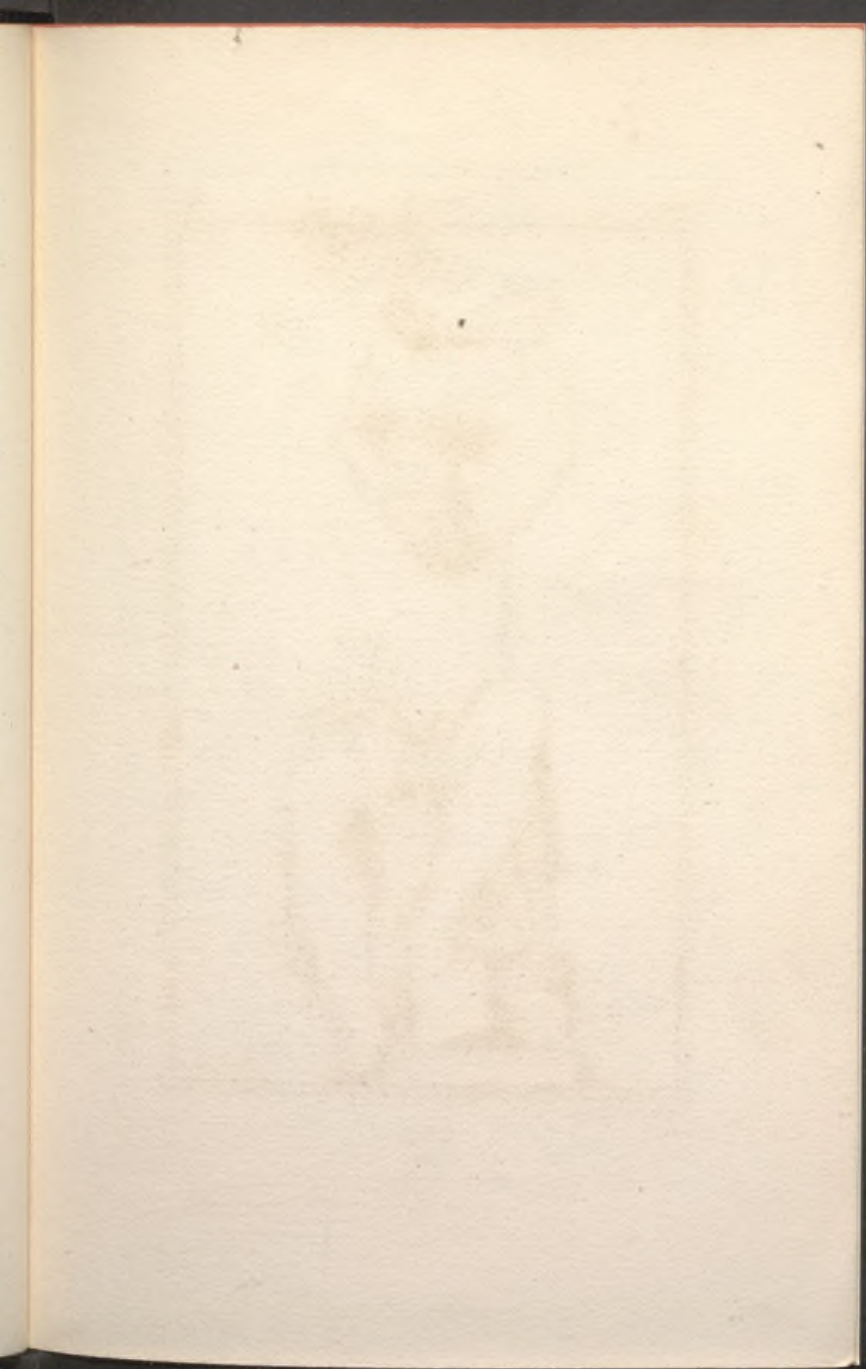
primera, como artista erudito, y filósofo que fué. Sin embargo hubo quienes pretendieron censurar el que figurándose aquí el momento en que el agua acaba de saltar de la roca, no habia tiempo suficiente para formarse un alveo tan profundo como el que se figura. Poussin al remitir á Stella su cuadro dirigió á este sujeto una carta en la que contestó á esta censura, diciendo: «la disposicion del sitio en que se verificó este milagro debí presentarla tal como la presento, porque de otro modo el agua no hubiera podido ser recojida para poder acudir á la necesidad que tan crecido número de pueblo tenia, pues se hubiera extendido en distintas direcciones.»

Hay quien ha querido decir que mas digno de censura es el que Moysés se halle todavia en la actitud de herir la roca siendo asi que debe suponerse trascurrido algun tiempo desde que se obró el milagro, toda vez que el agua corre ya á gran distancia del manantial. Pero si se atiende á que esta última circunstancia no destruye la suposicion de que Moysés permaneciese en aquella actitud, y á que tampoco la corriente está tan lejos como se supone, quedará desvanecida la censura.

Digase enhorabuena que tal actitud pudiera haber expresado mejor el respeto que debió inspirarle á Moysés la Omnipotencia divina por haberse obrado tan singular milagro; pero dificilmente podrá rebajarse el mérito y el efecto de una composicion en que tan perfectamente están espresados los sentimientos de esta muchedumbre extenuada de sed que se adelanta ávida del agua, desvanecida por un momento la duda en que siempre vaciló su fé.

Este cuadro ha sido grabado por Claudina Stella.

Tiene de ancho 1 metro 95 cent.; y de alto 1 metro 22 cent.





F. Mignard sculp. in La Bible tom. 3.

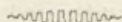
MOÏSE.

MOÏSE

La Bible tom. 3.

MOÏSE

MOISÉS.



Hé aquí una pintura que puede traducirse á la escultura. Si en la traduccion ganaria ó no la obra artística, no es fácil decirlo; porque del mismo modo que en los idiomas hay modismos de difícil, si no imposible traduccion, así tambien hay en esta figura particularidades que, ó solo un talento superior podria hacer entrar en la jurisdiccion del arte en cuyo language se vertiera la idea, como es, lo erizado del cabello; ó no podrian someterse á esa jurisdiccion sin hacer violencia al arte, como son los rayos luminosos que despidió el rostro de Moisés al bajar del Monte Sinai con las tablas de la ley.

Pero permitase aquí una observacion, y esta imposibilidad quedará completamente desvanecida, al propio tiempo que manifestará la impropiedad en la representacion de Moisés *cornutam faciem* en la situacion en que el pintor ha supuesto hallarse este personaje. Esta impropiedad se reconocerá en la narracion del hecho que constituye esta situacion.

« Luego que fué promulgado el decálogo al pueblo de Israel, el Señor dijo á Moisés: sube á mí al monte, y estate allí: y te daré mis tablas de piedra, y la ley y mandamientos que he escrito para que los enseñes. Y habiendo subido Moisés, y entrado en medio de la niebla que cubria el monte, estuvo allí cuarenta días. Y habló el Señor á Moisés y dióle varias ordenanzas, y concluidas semejantes pláticas, dió el Señor á Moisés las dos tablas del testimonio que eran de piedra, escritas con el dedo de Dios. Mas viendo entretanto el pueblo que se tardaba Moisés en bajar del monte, congregado contra Aaron, dijo: Haznos dioses que vayan delante de no-

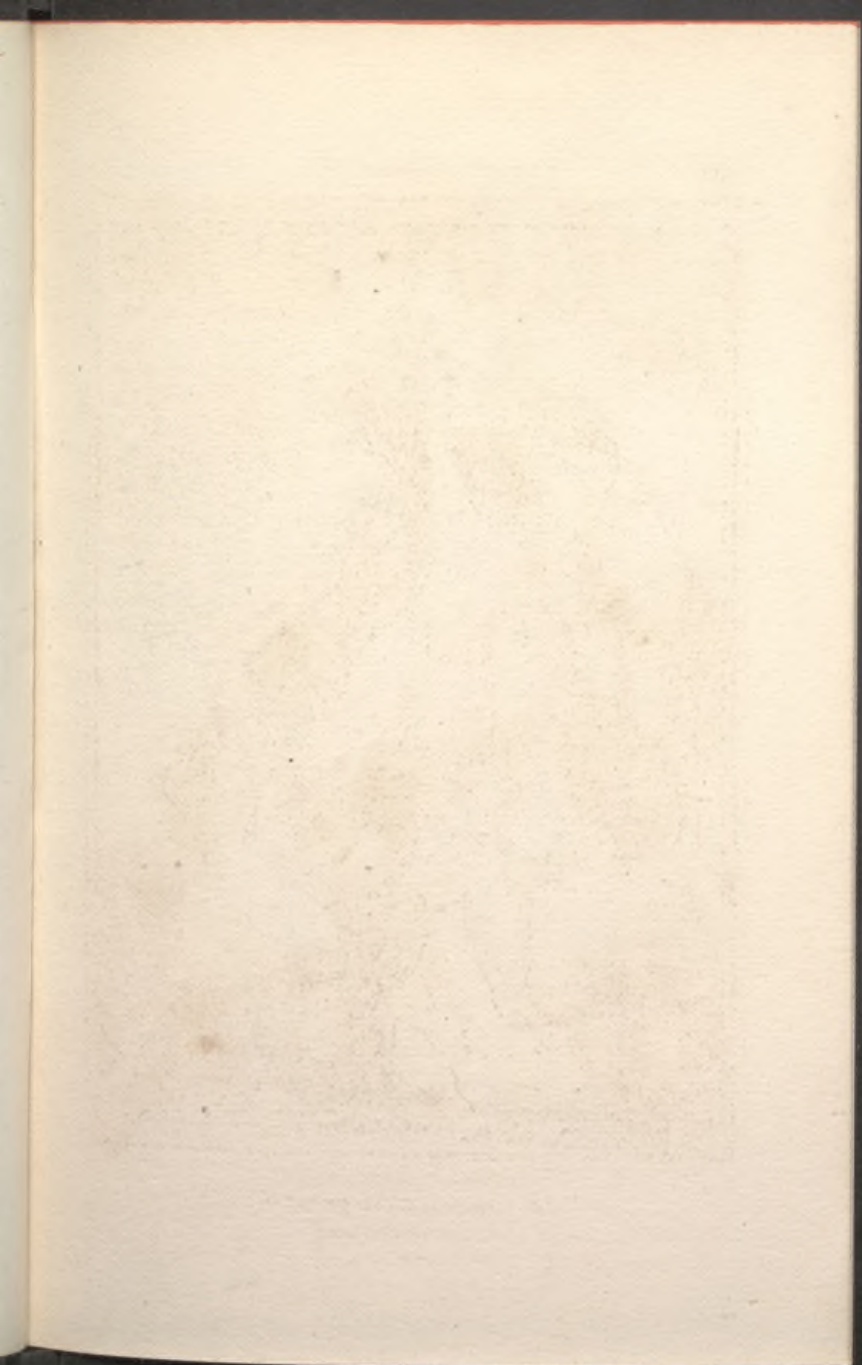
MOISÉS.

sotros : porque no sabemos que haya acontecido á Moysés , ese hombre que nos sacó de la tierra de Egipto. Y díjoles Aaron : Tomad los zarcillos de oro de las orejas de vuestras mugeres é hijos y traédmelos, y el pueblo hizo lo que le habian mandado. Y habiéndolos tomado los vació en un molde é hizo un becerro fundido : y dijeron : estos son tus dioses , Israel. Y ofrecieron holocaustos. Al volver Moysés del monte con las tablas , habiendo oído el tumulto y habiéndose acercado , vió el becerro y las danzas : y airado en extremo arrojó de su mano las tablas , y las quebró al pié del monte. Y estando á la puerta del campamento, dijo: Si alguno es del Señor, júntese á mí. Y se juntaron á él todos los levitas. Y los hijos de Levi conforme á la palabra de Moysés hicieron perecer en aquel dia como veinte y tres mil hombres. Y el Señor despues de reconciliado con su pueblo por intercesion de Moysés , dijo á este que cortase dos tablas de piedra como las primeras , y que escribiria sobre ellas las palabras que tuvieron las que estaban quebradas , y que subiese al dia siguiente al Sinaí. Despues oyó de Dios varios preceptos. Y descendiendo Moysés del monte Sinaí , llevaba las dos tablas del testimonio, y no sabia que su cara estaba radiante , *quod cornuta esset facies sua* por la compañía de la plática con el Señor.»

Véase pues como los rayos de luz que en esa figura están representados no aparecieron cuando Moysés quebró las tablas de la ley , sino despues.

Suprimida esta particularidad , podrá verterse á la lengua escultórica la idea que Mazzuoli ha presentado en pintura ; y en la traduccion quizá podria escusarse ese desnudo que harto mal se aviene con el carácter del personage y con el del asunto .

En la *Coleccion de los mejores cuadros de Italia* publicada por Hamilton , hay un grabado de este cuadro , obra de Volpato.





Rebas pinx.

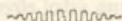
JESUS-CHRIST ÉLEVÉ EN CROIX

DEI CHRISTI ALIATO IN CROCE.

L'ân. 233.

ELEVATION DE LA CROIX

LEVANTAMIENTO DE JESUS CRUCIFICADO.



Este cuadro no es mas que la representacion de uno de los hechos mas notables de la historia de la religion cristiana ; y sin embargo esta historia no nos proporciona ninguna de las circunstancias con que debió verificarse. Pero los hechos que debieron preceder á este hecho y los que debieron sucederle nos dan la conviccion fisica de que debió suceder : conviccion fisica de tal naturaleza, que existe en nosotros aun sin conocer las circunstancias materiales en que pudiera estar fundada. No parece sino que por este medio se eleva el hecho aqui representado sobre todo lo finito , alcanzando toda la sublimidad y excelencia que le hizo digno de ser consignado como una de las ceremonias mas augustas del culto católico. En el alzar que celebra el sacerdote durante el sacrificio de la misa, el creyente dobla la rodilla y adora á su Redentor con toda la efusion de su alma, considerando aquel acto como símbolo del *levantamiento de Jesucristo crucificado*.

Considérese ahora este cuadro en su forma. Aunque no puede menos de tenerse en cuenta la necesidad de esos esfuerzos atléticos que hacen aqui los que levantaron la cruz despues de haber crucificado á Jesucristo , sin embargo parece que el arte exige una purificacion de las actitudes mayor de la que existe en las de esta representacion. Hay aqui tal movimiento de líneas que llega á fatigar la vista ; presentando sobrados alardes de todos los contrastes de contraccion y tension del sistema muscular, que llegan á hacer desaparecer formas muy significativas de esa vida, de ese movimiento que el artista ha querido imprimir á su cuadro.

LEVANTAMIENTO DE JESUS CRUCIFICADO.

En cuanto á la expresion de ciertas fisonomias , no hay duda que Rubens ha presentado tipos de mérito notable.

Respecto del lugar de la escena quizá hubiera sido mas conveniente darle un aspecto mas tétrico, no solo para dejar mejor caracterizada la naturaleza del asunto , sino para responder un tanto á las conveniencias de localidad. Una jóven peregrina de los Santos lugares dice , que apesar de los adornos que la piedad ha prodigado al monte Calvario , nada hay mas triste que este sitio, que tales montañas son estériles , que ningún árbol ofrece paso al viento para murmurar entre sus ramas , y que ningún pájaro hace alli su nido.

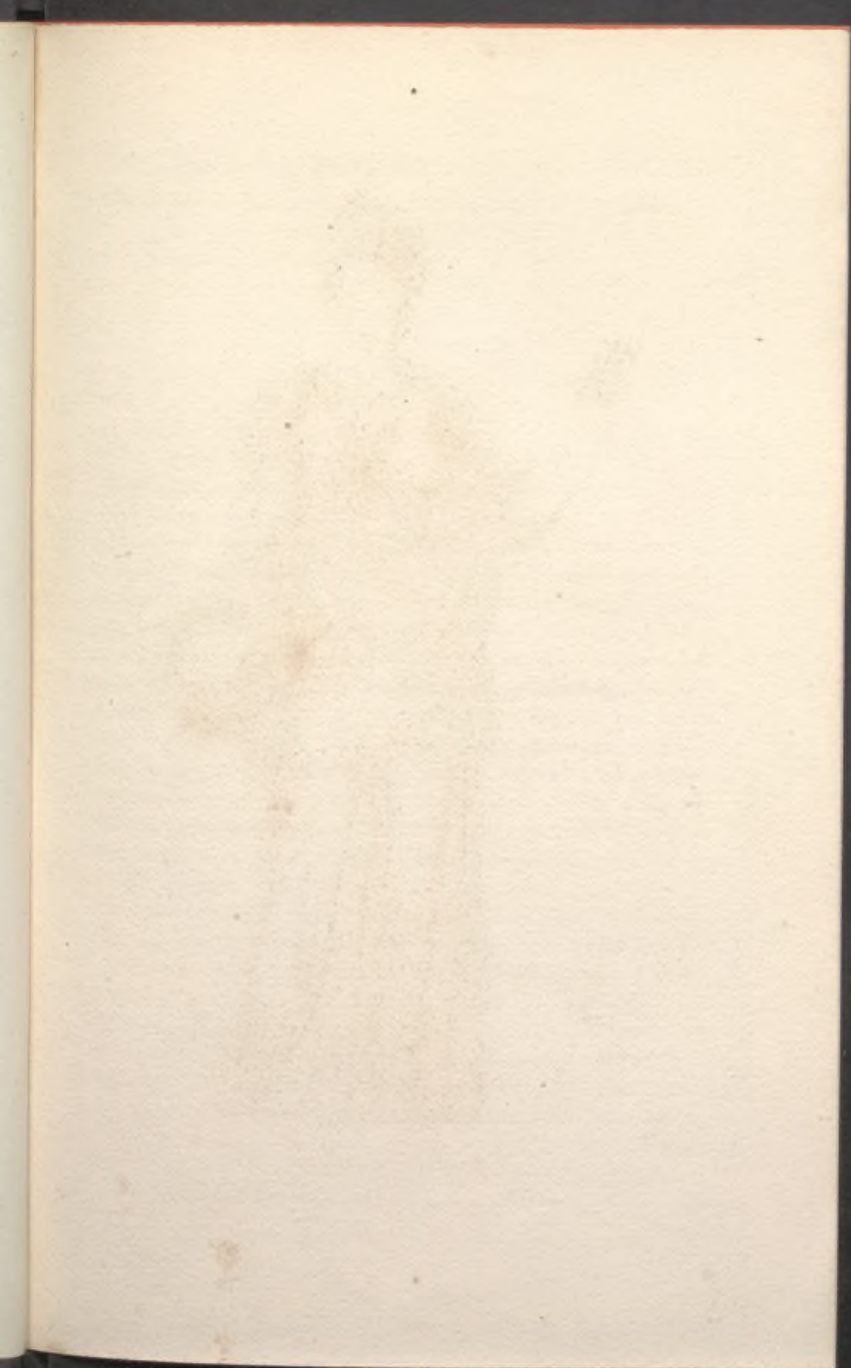
Asegúrase que el perro que se vé en primer término fué añadido en 1627 , a instancia del cura de la parroquia , para la cual fué pintado este cuadro ; cuyo buen señor halló poco ocupado el espacio en que el animal figura ahora harto inconvenientemente.

Rubens pintó este cuadro á su regreso de Italia donde habia estudiado á los Caracci, circunstancia muy atendible para el juicio crítico de esta obra.

Pintólo para el altar mayor de la Iglesia parroquial de Santa Walbarga ó Waldeburga de Amberes. El cuadro en sus primeros tiempos tuvo dos postigos á manera de tríptico : en uno de ellos hubo representadas las Santas mugeres , y en el otro, la crucifixion de los dos ladrones. En 1796 fué llevado á Paris en cuyo museo se conservó hasta 1815. En el dia se halla en la catedral de Amberes haciendo juego con el del *Descendimiento* del mismo autor.

Grabóle C. L. Masquélier para la obra pintoresca de Filhol. Tambien le ha grabado Wittedoeck, pero no copiándole del original sino de un bosquejo que ofrece algunas variantes.

Tiene de alto 4 metros 33 cent.; y de ancho 3 metros 33 cent.

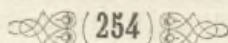




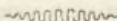
CÈRES.

CERERE.

CEKES.



CERES.



Este mito, aunque muy oscuro en sus detalles, es uno de los menos difíciles de descifrar en su generalidad. Como quiera que sea, siempre representa la *Tierra productiva*: en la superficie, cuando se presenta solo como Ceres; en su interior, cuando se presenta confundida con su hija Proserpina. Por consiguiente las vicisitudes de la existencia de Ceres forman una serie de alegorías relativas á la agricultura. En su union con su hermano Júpiter se halla simbolizado el dogma de que sin el concurso del Señor de lo creado nada es posible; en su alianza aunque momentánea, con Neptuno, está simbolizado el principio de la vegetacion por medio del agua. Es arrebatada Proserpina á la mansion tenebrosa de Pluton, y las mieses desaparecen de la tierra: vuelve al cabo de seis meses en virtud de gracia especial de Júpiter que modificó el decreto del Destino de que habia de permanecer para siempre en la mansion oscura, y una nueva cosecha aparece en los campos.

El carácter matronal es el que conviene á las formas de su cuerpo; y aunque quieren algunos que sus pechos se presenten en estado de desarrollo, para indicar que está dispuesta á proporcionar el jugo nutridor á las criaturas; sin embargo es fuerza convenir con Winckelmann, que en las figuras divinas, los artistas antiguos nunca hicieron consistir la belleza de las formas de los pechos de la mujer en ese desarrollo, sino en una elevacion moderada, y en una disposicion virginal; y como algunos poetas de la antigüedad dicen: á la manera de un racimo de uvas sin la completa sazón. En la estátua de este número vemos seguido este principio indicado por Winckel-

CERES.

mann armonizado con el carácter matronal que tiene toda la figura.

Los atributos especiales de estē mito son las espigas de trigo , las adormideras , la clámide holgada , el peplos , la estola rozagante ; si bien hay otros distintos atributos que le son propios, como la antorcha encendida , un cetro y una diadema , el color dorado de las mieses para sus vestidos , la hoz etc. etc., sin embargo parece que el estatuario se contentó con los primeros , sin duda para caracterizar con mas propiedad la Ceres egipcia ó la Artemisa de Efeso.

Es notable en la estátua que nos ocupa, la manera doble de ceñir la estola, pues no se halla , que sepamos , en ninguna otra estátua de la antigüedad ; ni fué tampoco comun, aun entre los griegos y romanos, ese *succintus* doble, pues bastaba el sencillo para el objeto que tenia , cual fué tener levantado el faldamento de la estola á la medida de la estatura , toda vez que este traje fué mucho mas largo que la persona que debió vestirle.

El plgado de los ropajes es motivado; y si bien la clámide introduce variedad cortando la monotonia de los pliegues verticales de la estola , sin embargo su modo de estar echada no es del mejor gusto.

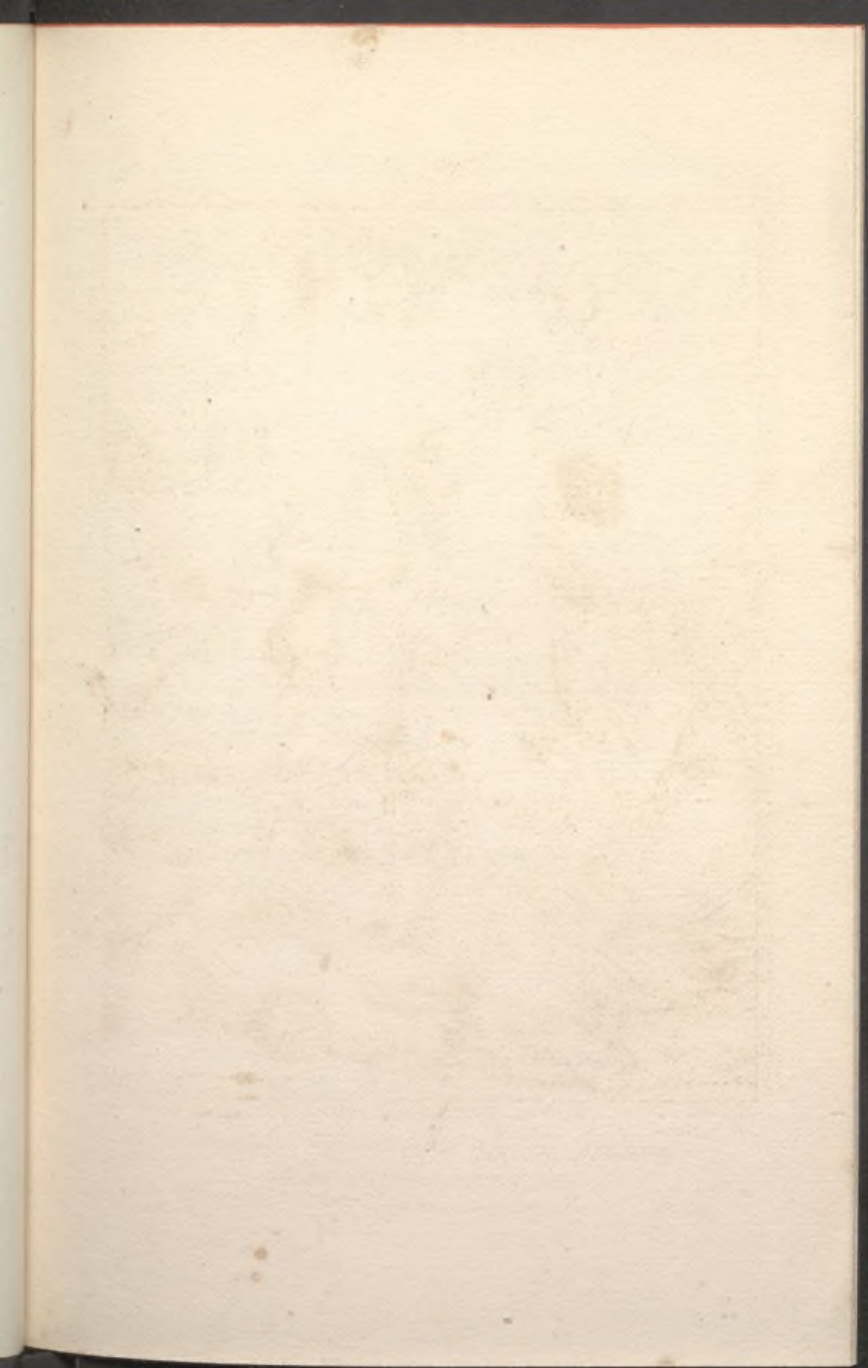
La ejecucion se resiente de un tanto de sequedad. Está ejecutada en mármol de Paros.

Una parte de la corona, la nariz, los dos antebrazos y los dos piés son restauraciones modernas.

La estátua fué encontrada en la quinta Borghese.

Hizo un grabado de ella Mr. Bouillon.

Su talla es de 1 metro 67 cent.





A. Van Der puer.

S^T CHARLES BOROMÉE COMMUNIENT LES PESTIFÉRÉS.

S. CARLO BORBOMEO CHE COMMUNICA GLI AFFETTATI.

L'Ann. 258.

S. CARLOS BORBOMEO DANDO EL VIÁTICO A LOS AFECTADOS.

LOS APESTADOS DE MILAN

AUSILIADOS POR SAN CARLOS BORROMEIO.

Invasida la ciudad de Milan en 1576 por una peste mortífera, el arzobispo de la diócesis San Carlos Borromeo proporcionó á aquel vecindario toda clase de socorros, así corporales como espirituales. Uno de estos últimos es el que está representado en este cuadro. No hay que decir de que modo los presta, ya que á la vista está. Seria pues redundante explicar lo que de suyo se presenta claro y esplicito.

De distinta naturaleza son las demas circunstancias del asunto toda vez que nada hay aquí que pueda dar razon del lugar de la escena. Lo que puede dar esta razon está representado con tal generalidad, que deja oscuras muchas circunstancias que podrian caracterizar el asunto: el fondo del cuadro le constituyen algunos detalles de un paisaje: la mayor parte de los trajes no tienen carácter alguno determinativo de lugar ni de época; y si alguno hay, ó es insuticiente, como puede verse en el jóven que recibe el viático ó se refiere á la categoria religiosa de los personajes que aquí figuran, mas bien que á la determinacion de estas circunstancias. Y respecto de las vestiduras del culto católico, debe tenerse en cuenta, que estas no han sufrido las mudanzas y alteraciones notables tan á menudo como los trajes civiles y militares, para poder bastar por sí solas á la conveniente caracterizacion de un asunto tratado por la pintura; por lo que deben ir acompañadas de alguna otra circunstancia ó de algun otro detalle que realce los pocos rasgos de esa tinta que quizá tengan.

LOS APESTADOS DE MILAN AUSILIADOS POR S. CARLOS BORROMEIO.

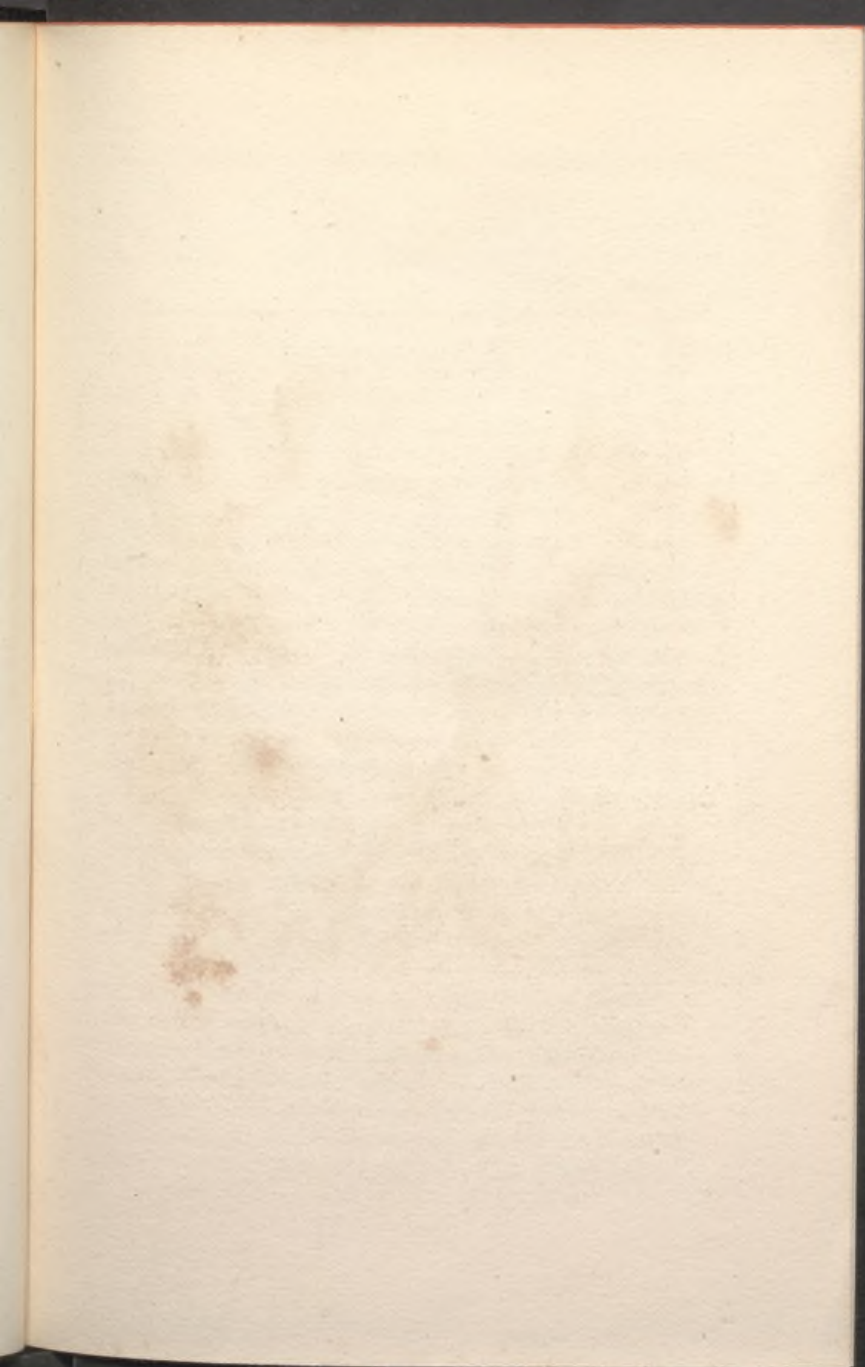
Si al menos se hallase colocado este cuadro en un sitio que pudiese despertar la idea del asunto que en él se representa, la inteligibilidad pudiera en cierto modo satisfacerse; pero en un museo, puede haber conveniencia de luz pero no de localidad. Y si este museo está en Paris, difícilmente puede haber allí un signo conmemorativo de una escena realizada en Milan.

Algo deja que desear este cuadro en cuanto á la composicion. La figura del Santo y los moribundos que están en primer término están situados de tal modo, que presentan toda la sequedad del ángulo recto. Y acertado anduvo el pintor en colocar un niño en el punto de conjuncion de los dos lados, porque de otro modo el efecto de esta relacion hubiera sido insoportable.

Menos severa puede ser la crítica respecto de la espresion, porque en este particular no hay duda que el pintor ha obrado con talento: hay dulzura y devota solemnidad en el Santo, dolor físico al par que confianza viva en los que reciben el viático, digna curiosidad en los asistentes. Es notable tambien la espresion del niño que va á tocar con sus manecitas el cuerpo de la mujer, que quizá sea su madre, y la de ese hombre que previene la accion del niño mientras procura sustraerse de la accion de los miasmas pestilentes que pueden exhalar aquellos moribundos.

Los inteligentes que han examinado este cuadro dicen que la entonacion del colorido es vigorosa, sin ser por esto demasiado brillante.

El cuadro tiene de alto 3 metros 34 cent.; y de ancho 2 metros 67 centímetros.





Titian pinxit.

121.

VÉNUS SE MIRANT.

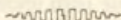
Tavola 30.

VENERE CHE AL SPECCHIA.

Lám. 256

VENUS MIRANDOSE AL ESPEJO

VENUS AL ESPEJO.



Desde el momento en que vemos, como en el cuadro de este número, á Venus, divinidad antigua, mirándose á un espejo, y este espejo es de forma moderna, no puede menos de decirse que esta obra no nació en la imaginación de ningún artista de la antigua Grecia. En el mito de Venus, no hay ninguna circunstancia que pueda tener la mejor relación con esta escena. ¿Diremos por esto que es inadmisibles el pensamiento? En manera alguna. La mitología griega puede servir de mucho al arte moderno para sus alegorías; y en este sentido, el pensamiento de Tiziano no solo es admisible, sino que proporciona un dato más para probar la posibilidad de la existencia simultánea de los principios del mundo material de los antiguos y de los de nuestra edad moderna, dentro del círculo de las artes, muy especialmente en el de las plásticas.

El fondo del cuadro de este número puede fácilmente ser interpretado; y el sentido alegórico que puede hallarse en él parece ser un ardor del amor para lograr con más facilidad sus planes. El niño Cupido sostiene el espejo como diciendo á su madre, mira lo que eres, y verás lo que puedes.

Si este fué ó no el pensamiento del pintor, no es cosa de afirmarlo ni de sostenerse en ello, porque no es dado juzgar de la intención de los hombres; pero si no lo fué, permítase dudar de que Tiziano pintase este cuadro para hacer simplemente un estudio, como puede deducirse de la suposición que se hace de que este cuadro es el retrato de una persona que sin duda no tuvo otra celebridad que su hermosura, y cuyo nombre debió de oscurecerse con esta apreciable dote. Si

VENUS AL ESPEJO.

Tiziano, atendido el género de pintura muy especialmente se dedicó, principió por hacer el retrato de una mujer hermosa, debió de acabar por hacer de ella una Venus, y pasar todavía mas allá, colocando á la Hermosura en situacion de ser halagada por el Amor que le revelara sus gracias haciendo que se mirara en el espejo. Y si esto es lo que en el cuadro puede leerse, ya no puede decirse que nos refiramos á la intencion, sino al lenguaje. Que Tiziano dijo esto en el cuadro de este número, no puede negarse: y lo que ha dicho no está lejos de lo que hemos supuesto que pudo pensar para pintarle.

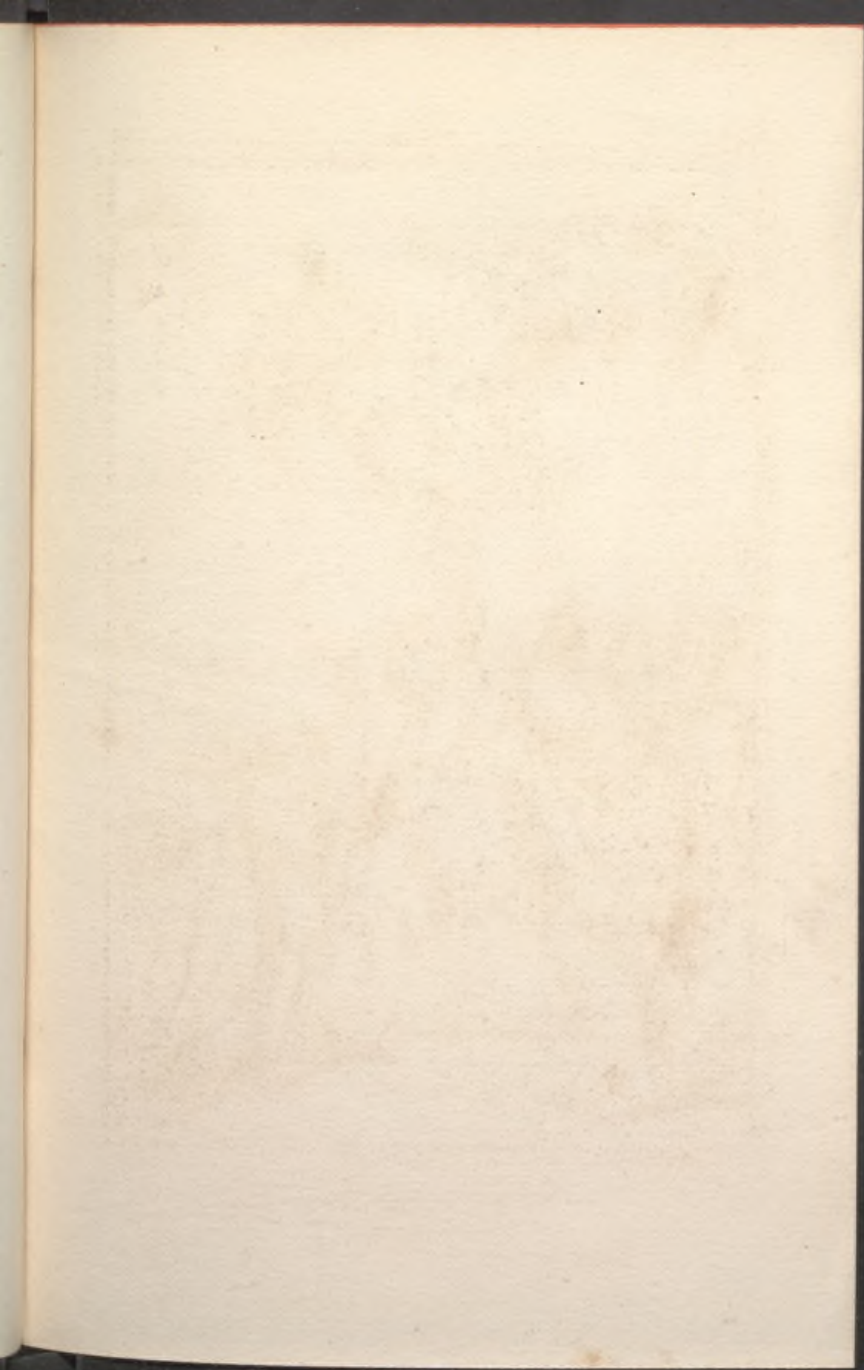
Este cuadro se halla sumamente deteriorado; y sin embargo revela el gran talento de Tiziano en ese género de pintura en que pocos le han aventajado.

La lámina que se acompaña está en sentido inverso del original. No parece sino que el grabador ha querido hacer con el cuadro lo que en el cuadro hace el niño Cupido con Venus. El amor al arte, puede halagar tambien á la belleza de sus producciones.

Este cuadro perteneció en otro tiempo á la reina Cristina de Suecia. Pasó despues al Palacio Real de Paris; y de alli al poder del conde Darnley, quien le adquirió por 7,500 francos.

Conócese un grabado hecho por Leybold.

El cuadro tiene de alto 1 metro 22 cent.; y de ancho 1 metro 3 centímetros.





Da Carracci pin.

ASSOMPTION DE LA VIERGE.

ASSUNZIONE DELLA VERGINE.

Lám. 237.

ASUNCION DE LA VIRGEN.

LA ASUNCION DE LA VIRGEN.

Dos veces trató el pintor Anibal Caracci este asunto: una de ellas para el altar Bonasone de la iglesia de San Francisco de Bolonia; otra para la cofradía de San Roque de Reggio. El cuadro que pintó para aquel altar le hemos publicado ya; y en el respectivo artículo se dió cuenta de las circunstancias especiales del asunto: al ocuparnos pues del cuadro de este número, que es el que Caracci pintó para la entendida cofradía, escusaremos repeticiones, y no diremos de las tradiciones que existen á mas que lo que puede deducirse de los autores religiosos que han tratado el asunto en elacion mística, ya que en esta consideracion, mas bien que en la del materialismo del hecho parece haberse atendido el pintor para el fondo de la concepcion.

Todas las tradiciones están contestes en que en el momento del tránsito de la Virgen estuvieron á su rededor los apóstoles y discipulos que se hallaban por el mundo predicando la doctrina de Jesucristo; y que ellos fueron los que acompañaron el cuerpo con toda solemnidad hasta el sepulcro. Y exclama San Bernardo al considerar el tránsito: *¡Quién podrá comprender la gloria con que subió á los cielos la Santísima Virgen! ¡Con qué raptos de amor salieron á recibirla las legiones de ángeles!* Otro pio y erudito teólogo, Clichtoveo, hablando de la Asuncion de la Virgen, dice que estuvo tan lejos de sentir algun dolor en su muerte como lo habia estado de toda corrupcion, suponiendo que no murió oprimida por enfermedad, vejez ó debilidad, sino que entregó su espíritu al Señor en fuerza de ardentísimos afectos de una intensísima contemplacion, y en fuerza de su amor hácia su santísimo Hijo.

A estas ideas, como se ha dicho, parece se atuvo Caracci en este cuadro y por esto no presenta á la Virgen bajo el aspecto de una anciana respetable como pudo serlo á los 72 años de edad en que se verificó el tránsito, sino bajo el de una jóven en la fuerza de la vida y en la entereza de la virginidad; simbolizando en ello esa ausencia del dolor en su muerte, esa pureza inalterable en su espíritu, y esa incorruptibilidad en su cuerpo de qué hablan los piadosos teólogos que se han citado.

La composicion está bien dispuesta, y la variedad de actitudes contribuye no poco á expresar la efusion respetuosa del alma, que muestran los apóstoles; bien que quizá un exceso de esta expresion haya hecho traspasar un tanto los límites de la simplicidad, pecando algunas figuras en barroquismo; por ejemplo, la figura del personage que se halla apoyado en el sepulcro. Y sea dicho de paso; un tanto menos de afectada decoración en este monumento hubiera sido quizá un tanto mas propio.

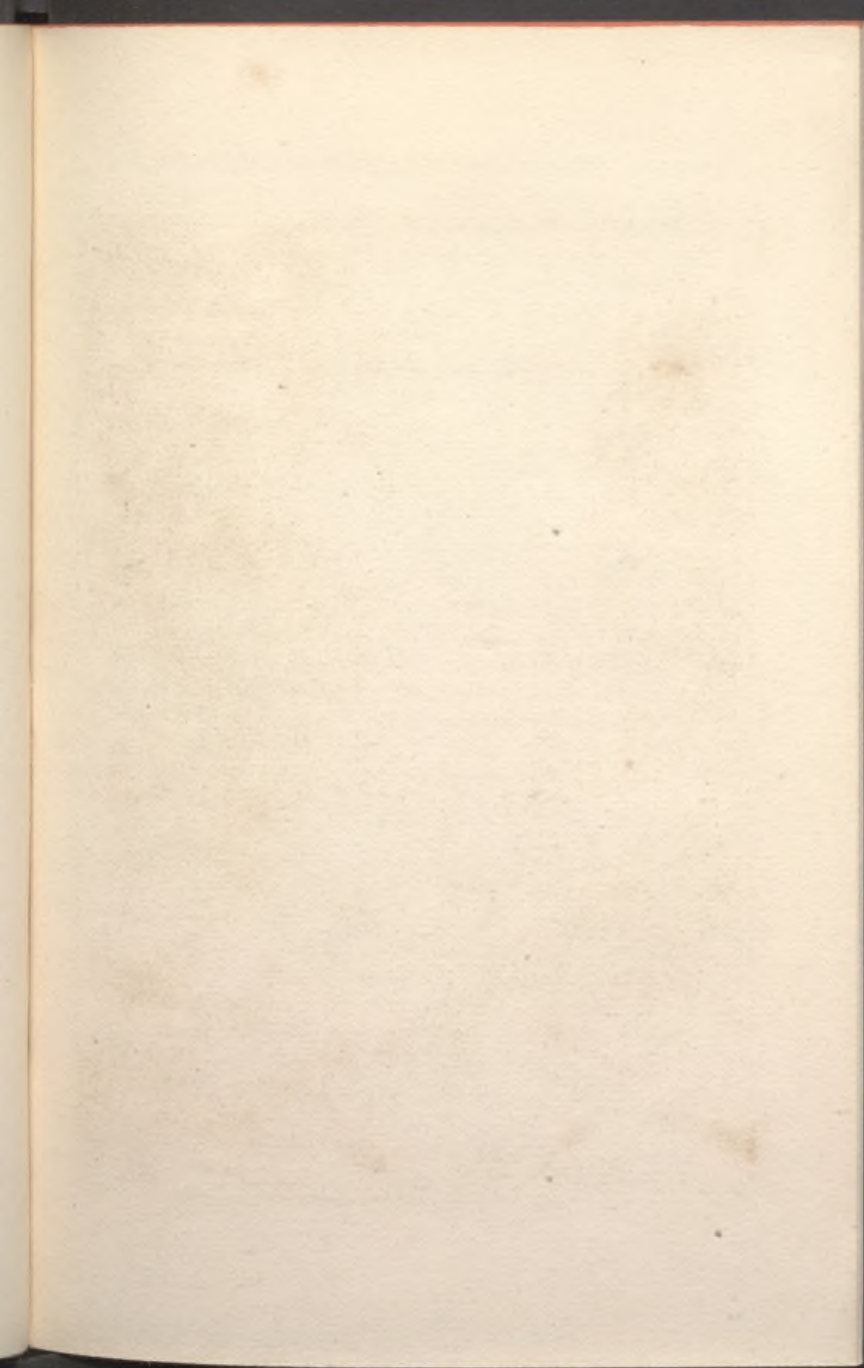
Créese que el pintor se inspiró para este cuadro, de la que Correggio habia pintado en la cúpula de la iglesia representando el mismo asunto, pues parece que reprodujo en este algunas de aquellas bellezas, sobre todo en el colorido.

El parecer de Richarson de que el cuadro de este número debe atribuirse á Luis Caracci y no á Anibal, carece de fundamento, toda vez que hasta se sabe quien fué el que le encargó, que como se ha dicho al principio, fué la cofradía de San Roque de Reggio.

El Duque de Módena quiso para sí este cuadro, y llegó á adquirirlo, colocándolo en su museo, despues de haber dado por él una copia. Desde aquel museo debió pasar al establecimiento que se ha indicado en la cabecera de este artículo, siguiendo en ello la suerte de todos sus compañeros.

Este cuadro ha sido grabado por José Camerata.

Tiene de alto 4 metros 50 centímetros; y de ancho 2 metros 55 centímetros.





LA FAMILIA DE VAN STEEN.

Mejor que *La familia* pudiera titularse este cuadro *la sociedad de Van-Steem*, y quedarían comprendidas, así la familia, como los deudos, allegados y amigos cuyo trato frecuentó dicho pintor.

Las costumbres un tanto desenfrenadas de este artista hicieron un día calificar este cuadro de un modo harto poco moral; pero esto no fué mas que una prueba de la sobrada malicia del público escitada, es verdad, por la conducta del pintor, y por inclinación á un género de representaciones que solo pudieron serle inspiradas por las escenas en que frecuentemente tomó parte. La profesión de cervecero que ejerció pudo hacer que fuesen admitidas en su sociedad una porción de gentes que frecuentaron su casa para divertirse con francachelas mas ó menos análogas á la que aquí se ve representada; cuyo objeto parece ser una merienda en que figuran las ostras privilegiadamente. El pintor está al pié de la columna de la derecha tocando el laud; y en esta misma columna se lee su nombre. En el centro del cuadro está la esposa del artista rechazando la oferta de una ostra que parece le hace el jóven que tiene á su lado. Al rededor de esta mujer están los hijos: á la izquierda del espectador está el abuelo, padre de Van-Steem, teniendo sobre sus rodillas al menor de ellos. Cada uno de los personajes restantes se ocupa en una tarea distinta, contribuyendo á la animacion y movimiento de este cuadro, que puede calificarse de género, y cuyo interés está realzado con el que pueden inspirar en el mundo de las artes los retratos del pintor y de los individuos principales de su familia, y hasta cierto punto, si se nos permite la

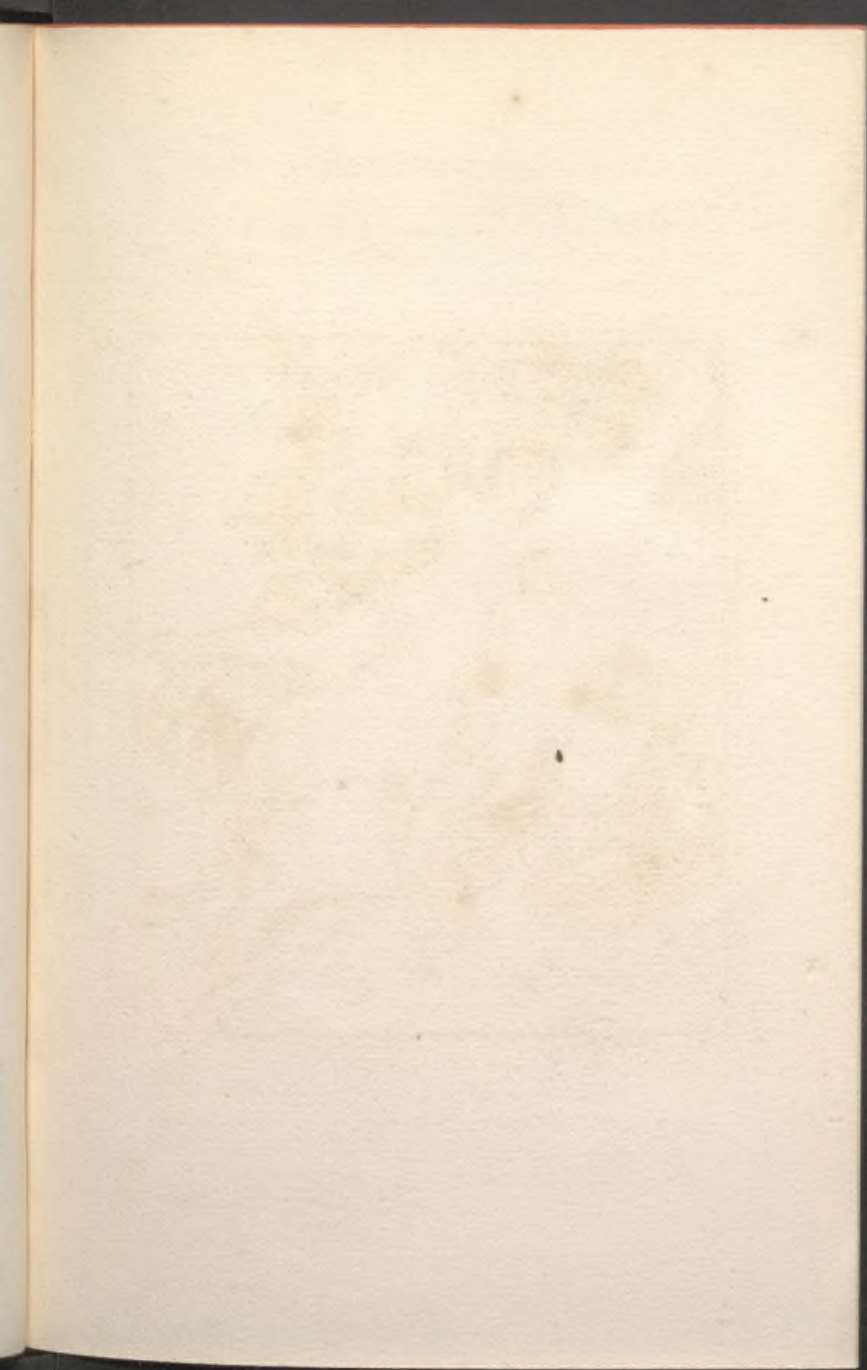
espresion, el de las costumbres del mismo artista. Porque en el mundo de las artes no pueden ser indiferentes estos datos para formar un juicio exacto del artista, pues así se conocen todas las circunstancias que pueden haber influido en el desarrollo especial de su genio ya en la eleccion de asuntos, ya en el modo de concebirlas, ya en el modo de representacion, ya en el modo de ejecucion.

Los inteligentes que han examinado este cuadro dicen que es notable por la brillantez del colorido.

Este cuadro figuró un tiempo en el gabinete de M. Lormier. Pasó en seguida á ser propiedad del Estatuder de Holanda. A principios de nuestro siglo fué trasladado al Museo de Paris; y desde allí al que está indicado en la cabecera de este artículo.

Le ha grabado Oortman.

Tiene de ancho 84 centímetros y de alto 56.



(259)



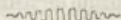
J. Bouchard del. J. Ponceau sculp.

Paris 1798

JUNON ALLAITANT HERCULE

DESIGNÉ PAR M. ALLANVIN, SCULPTÉ PAR M. BOUCHARD.

JUNO AMAMANTANDO A HÉRCULES.



Esta composición está solo en boceto; y sin duda Jacobo Robusti, vulgarmente conocido con el sobre nombre que acaba de indicarse, la destinó para algun techo, según la disposición de las figuras.

Sensible es que no se conozca este destino para poder apreciar del modo debido la conveniencia de localidad. ¿Fue esta el gabinete de algun astrónomo, ó alguna sala de conferencias astronómicas? Nada tendria de particular, si se tiene en cuenta, que esta representación no es mas que el origen de la *Via lactea*, esa extensa faja blanca que atraviesa el espacio y que fué considerada por los antiguos como la avenida que conducia al palacio de Júpiter, por donde pasaban los héroes. Veamos lo que acerca de esta anécdota cuenta la mitología.

Anfitrión hubo de separarse momentáneamente de su esposa Alomena. Júpiter tomando las formas de aquel fué recibido conyugalmente por esta. De tal consorcio nació Hércules. Juno celosa, deseando vengarse, excitó contra este dos serpientes; pero el niño las estranguló con sus manos. Admirado Juno de semejante acto de valor y de fuerza, así como calmado su enojo por los consejos de Palas, consintió en dar el pecho al desamparado niño; pero este chupole con tal fuerza, que la diosa no pudo sufrir el dolor y le apartó de sí con violencia. El chorro de leche que brotó del pecho, estendiéndose por el espacio, formó la llamada comunmente *Via lactea*.

El pintor separándose un tanto del relato mitológico, hace tomar parte en esta última escena al mismo Júpiter, que se presenta aquí como acogiendo al niño héroe rechazado por la Diosa. No hay duda

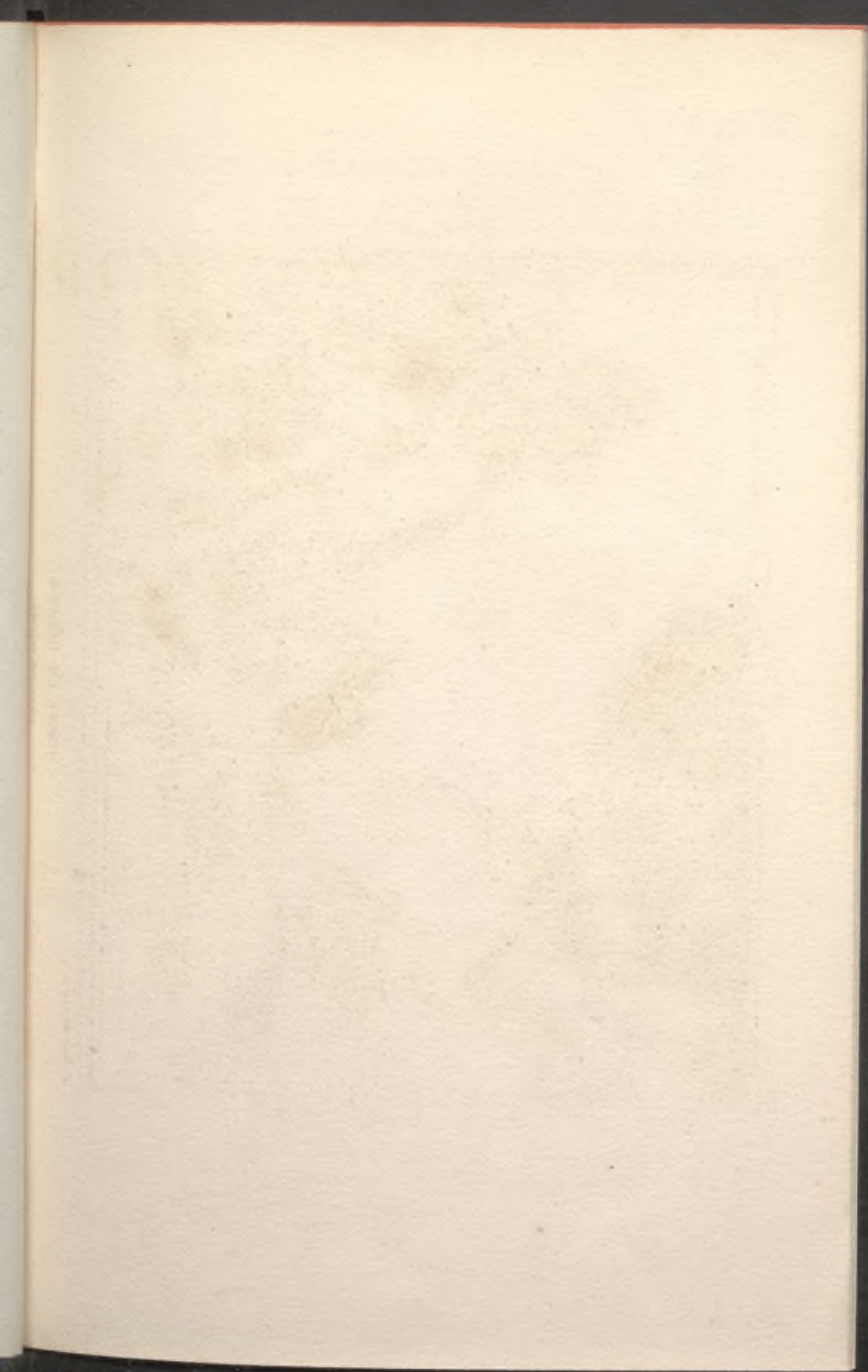
que una y otra divinidad están aquí caracterizadas no solo por las formas individuales del cuerpo sino por sus atributos: el aguila de Júpiter, el pavo real de Juno figuran aquí muy oportunamente. El niño Cupido figura también en la escena, si no por la parte que tuvo la acción, tal vez como causal de las colisiones que la prepararon.

Hemos dicho que por la disposición de las figuras puede conjeturarse que esta composición debió estar destinada á un techo: en este caso ¿qué efecto puede producir ese lecho ó conopeo de donde parece salta la Diosa, colocado bajo un punto de vista que apenas puede la imaginación concebir? ¿Tantas y tales dificultades ofrecen las composiciones pictóreas para techos, que son muy contados los que no ofrecen algun contra sentido! Al cabo no deja también de serlo la suposición del punto de vista en el cenit. Es verdad que los techos ofrecen ancho campo al pintor para alardes de escorzo de todas clases; pero hasta que punto debe llevarse este alarde, es cosa que solo el buen sentido de cada artista puede apreciar, para presentar la composición de un modo que sin esfuerzo pueda el espectador aceptarla.

Este boceto lo poseyó un tiempo M. de Seignelay; mas adelante formó parte de la galería de Orleans; y de allí le adquirió M. Bryan por 1,200 francos.

Delaunay le grabó para la Galería del Palacio Real de Paris.

Tiene de ancho 1 metro 36 centímetros; y de alto 1 metro 55 centímetros.





UNA ESCENA DEL DILUVIO.

En el primer libro de la Biblia, en el Génesis, se lee :

« Y habia gigantes sobre la tierra en aquellos dias : porque despues los hijos de Dios, entraron á las hijas de los hombres, y ellas tuvieron hijos, estos son los poderosos desde la antigüedad varones de fama. Y corrompíose la tierra delante de Dios, é hinchóse de iniquidad. Y como vió Dios que la tierra estaba corrompida (porque toda carne habia corrompido su ánimo sobre la tierra) dijo á Noé : Llegado es delante de mí el fin de toda carne : la tierra está llena de iniquidad delante de ellos y yo !os destruiré con la tierra. Hazte una arca de madera labrada, etc. etc. Hé aquí, yo traeré aguas de diluvio sobre la tierra, para destruir toda carne en que hay espíritu de vida debajo del cielo : Todas las cosas que hay en la tierra perecerán. Y estableceré una alianza contigo : y entrarás en el arca tú y tus hijos, tu mujer y las mujeres de tus hijos, etc. etc. »

De este modo se perdió aquella raza primitiva, agigantada, tirana y violenta, cuyos restos apenas se encuentran debajo de esta nueva superficie de la tierra que pisamos y sobre la cual han pasado y pasan las generaciones de Noé.

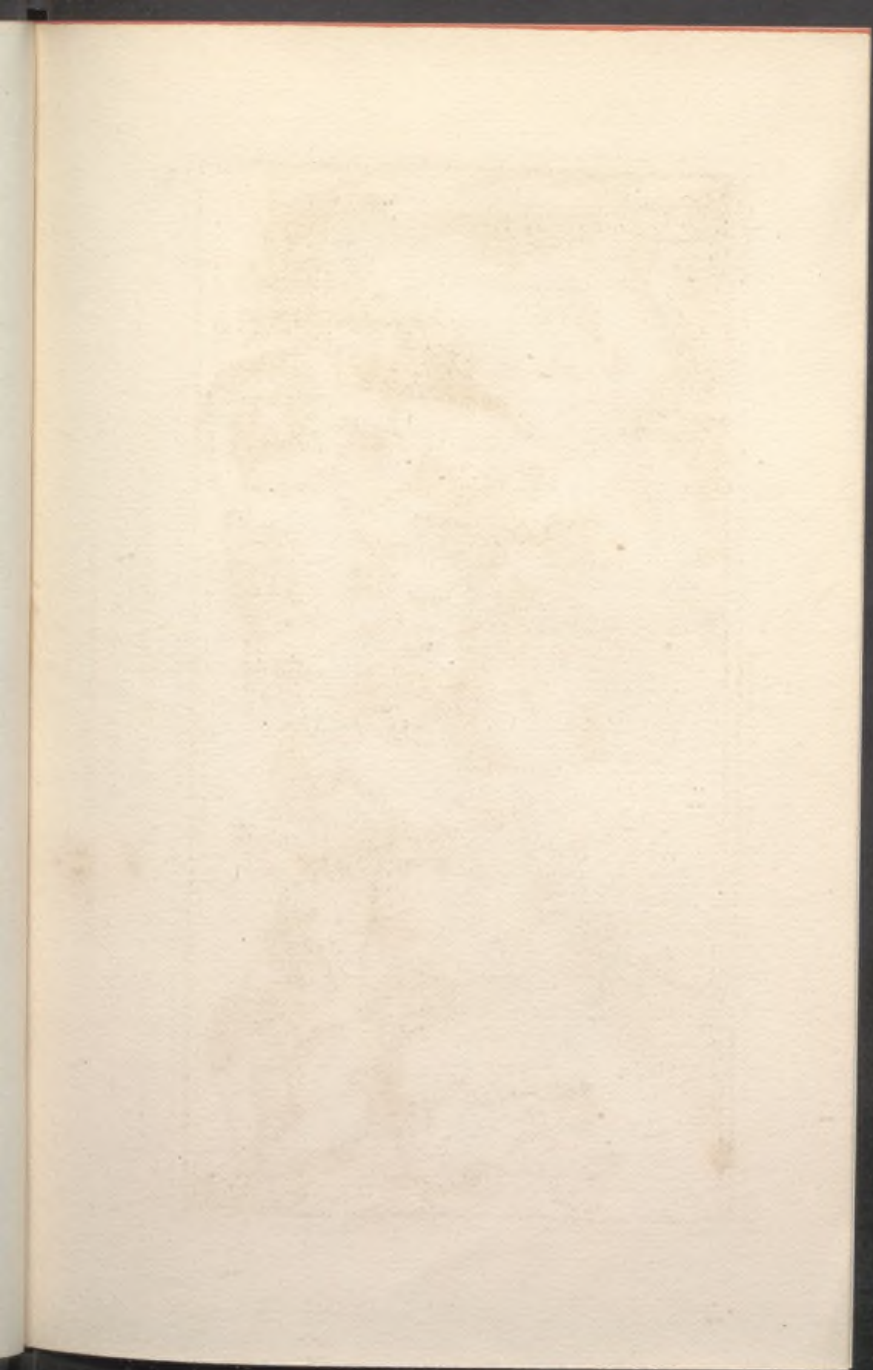
Que la pintura halle en este trastorno de la tierra ocasion favorable para desplegar los talentos de sus adeptos en la representacion material del desnudo y de las carnaciones, en las actitudes y expresion, en los efectos de luz, ya en las figuras, ya en los rompimientos, es cosa que por demasiado sabida ha llegado á hacer hasta trivial la idea de *una escena del diluvio*. Cuando este cataclismo aparezca en pintura como representacion de una idea grande que dejando traslucir

las causas de tamaña calamidad , ponga á la vista lo universal de sus resultados , entonces tendrémos , ya no un detalle , ya no una escena del diluvio , sino *El diluvio* por completo.

Con estas consideraciones fácil será comprender bajo que punto de vista debe juzgarse el cuadro de este número. Quítese el arca (segun la expresion del sagrado libro) *vemos llevada sobre las aguas* , y nada queda que pueda responder de la universalidad de una inundacion como aquella que vino á destruir la raza *agigantada tirana y violenta* que se movió sobre la tierra inmediatamente antes del diluvio. Déjese el arca , y tendrémos que ceñirnos á decir con el crítico que escribió el correspondiente artículo para la primera edicion francesa del Museo , que hay en este cuadro figuras bien dibujadas , un colorido brillante , una ejecucion delicada , mucha verdad y frescor en las carnaciones , y por último , que los celages merecen atencion particular á causa del vigor con que el artista los ha iluminado por el resplandor del relámpago.

Este cuadro fué grabado en 1681 por Gerardo Edelinck ; y posteriormente lo ha sido por J. C. Levasseur , para el Museo francés publicado por Robillard-Perouville y Laurent.

Tiene de ancho 95 centímetros ; y de alto 73.



(261)

Tavola 27.



Le Brno pino

HERCULE COMBATTANT LES CENTAURES.

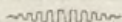
ERCOLE CHE SI ABBATTE I CENTAURI

HERCULES COMBATING WITH THE CENTAURS

Tab. 26.

COMBATE DE HÉRCULES.

CONTRA LOS CENTAUROS.



Pirithoo rey de los lápitas, pueblos de la Tesalia, fué uno de los que tomaron parte en la expedicion de los argonautas; habiendo contraido amistad con Teseo otro de ellos, mediante varias circunstancias para anudarla con mas intimidad, cuya indicacion no es de este lugar. Cuando Perithoo casó con Hippodamia hija de Adrasto rey de Argos invitó no solo á los principales personajes de sus estados y de los contornos, sino tambien á sus amigos Teseo y Hércules. El festin fué tan espléndido, como abundante y bullicioso el banquete, acabando por ser una verdadera orgía. Los que mas se entregaron á los escesos, impulsados por los vapores del vino fueron los centauros, que llegaron á hacer á la misma novia blanco de sus desórdenes. Uno de ellos, Eurites, intentó robarla, y la oposicion que este atentado debió encontrar por parte de Pirithoo y de sus amigos debió dividir aquella reunion en bandos. Eurites vió á su favor á todos los centauros, Pirithoo á los lápitas, á Teseo y á Hércules. La contienda tomó el carácter de un verdadero combate. Refiere Ovidio, que en el sitio en donde éste se verificó habia un vaso antiguo de grandes dimensiones; que Teseo le cogió y le tiró á la cabeza de Eurites, quien cayó al suelo con el cráneo abierto. Añade que el centauro al caer, vomitó mezclado con su sangre el vino que habia bebido; y que enfurecidos los compañeros de Eurites en vista de este suceso echaron mano de cuantos objetos hallaron para atacar á sus contrarios. no quedando entero ningun mueble ni vaso de los que habian servido para el festin.

COMBATE DE HÉRCULES CONTRA LOS CENTAUROS.

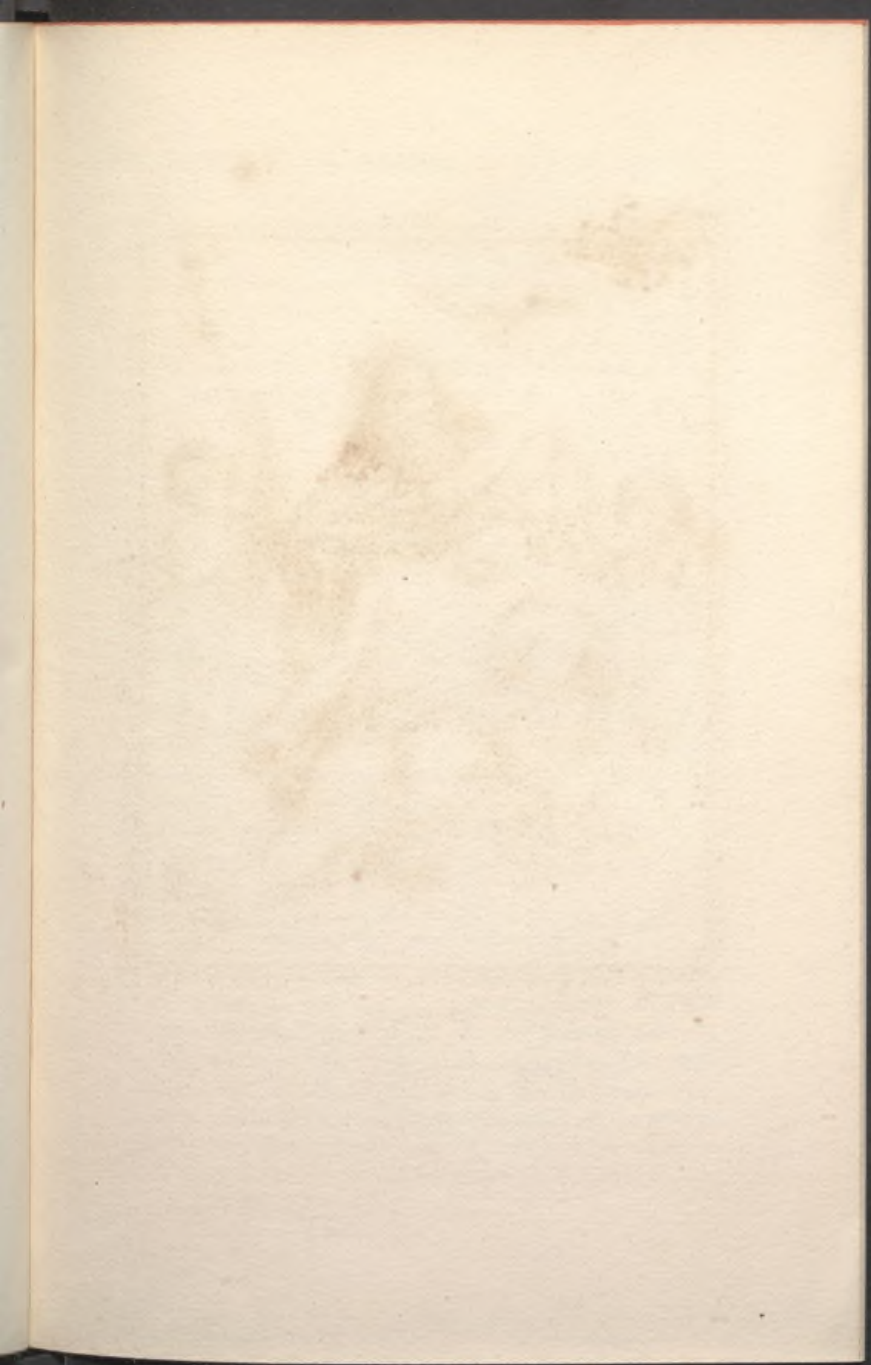
Aun que no puede decirse que Le Brun para idear el cuadro de este número siguió exactamente á Ovidio , sin embargo , debe prudencialmente creerse que de él tomó algunos de los principales detalles. Pero ¿ habrá quien pueda distinguir en esta representacion á los personajes que figuraron como protagonistas en la escena descrita por los mitólogos ? no es probable. Solo están aquí caracterizados : Hércules por sus formas , por la piel del leon de la selva Nemea con que se cubre , y por la clava que tiene á sus piés ; y los centauros , pero solo por las formas generales con que son conocidos ; no existiendo aquí circunstancia alguna que individualice siquiera á Eurites que dió motivo á tan singular reyerta.

Esto manifiesta la necesidad que el artista plástico tiene de examinar todos los detalles del asunto que debe representar , antes de formular su idea , porque de otro modo , se tendrán obras , ó de significado oscuro , ó sin mas mérito que el de su modo material de representacion.

Este mérito es preciso conocerlo en el cuadro de este número ; sin que por esto quiera decirse que en todos los grupos de esta composicion haya esa disposicion tan necesaria para que no quede oscura la situacion de las figuras , ni confundidos los miembros de una con los de otra.

Esta composicion decora el centro del techo de la galería Lambert ó Thorigny , formando juego con la de *Hércules librando á Hesione* que tambien figura en nuestro Museo.

Ha sido grabado por L. Desplaces para la coleccion de pinturas del citado edificio Lambert , publicado por Bernardo Picard.





Restans puer

LA TRINITÉ

LA TRINITÀ.

Lám. 262

LA TRINIDAD.

LA TRINIDAD.

No entraremos de lleno en la cuestion relativa á la posibilidad ó á la propiedad de la personificacion de Dios Padre , porque seria destruir por sus cimientos la representacion que en este cuadro ofrece Rubens , y contrariar una costumbre admitida por la Iglesia. Basta consignar aquí : que lo infinito no puede ser representado por lo finito ; que si hay en el arte alguna forma capaz de expresar propiamente la sublimidad de lo infinito , no es á buen seguro la figurativa de la pintura ó de la escultura , sino la elativa de la poesía lírica.

Admitida la personificacion de Dios padre bajo la forma de un anciano respetable , no cabe la menor duda que puede completarse plasticamente la Trinidad , teniendo la humanidad de Dios hijo que *se hizo carne y habitó entre nosotros* , y el simbolismo de Dios Espíritu santo que *descendió del cielo como paloma* , sobre el Cristo.

Esto supuesto , ya no debe tratarse mas que del modo de representacion de la Trinidad.

Dios padre sosteniendo entre sus rodillas á Dios hijo bajo la forma de un hombre en edad varonil con las estigmas de la pasion ; y el Espíritu santo cerniendo sus blanquísimas alas sobre el grupo de las personas de que procede , es la proposicion primera , digámoslo así , que ofrece este dogma esto es , las *tres personas distintas*. Pero falta otra proposicion sin la cual la expresion del dogma queda incompleto , cual es , que *solo hay un solo Dios*. Es preciso , pues , que en la representacion de la Trinidad ninguna de las tres personas aparezca como llamando la atencion con preferencia á las otras , ya por su situacion , ya por sus formas , ya por sus atributos. El poder

LA TRINIDAD.

de Dios, la inteligencia de Dios, la voluntad de Dios deben presentarse de lleno, de un modo que hagan impresión entera é indivisa en el ánimo del espectador á fin de que pueda penetrarse uno de la distincion de las personas sin neutralizar la idea de la unidad de Dios.

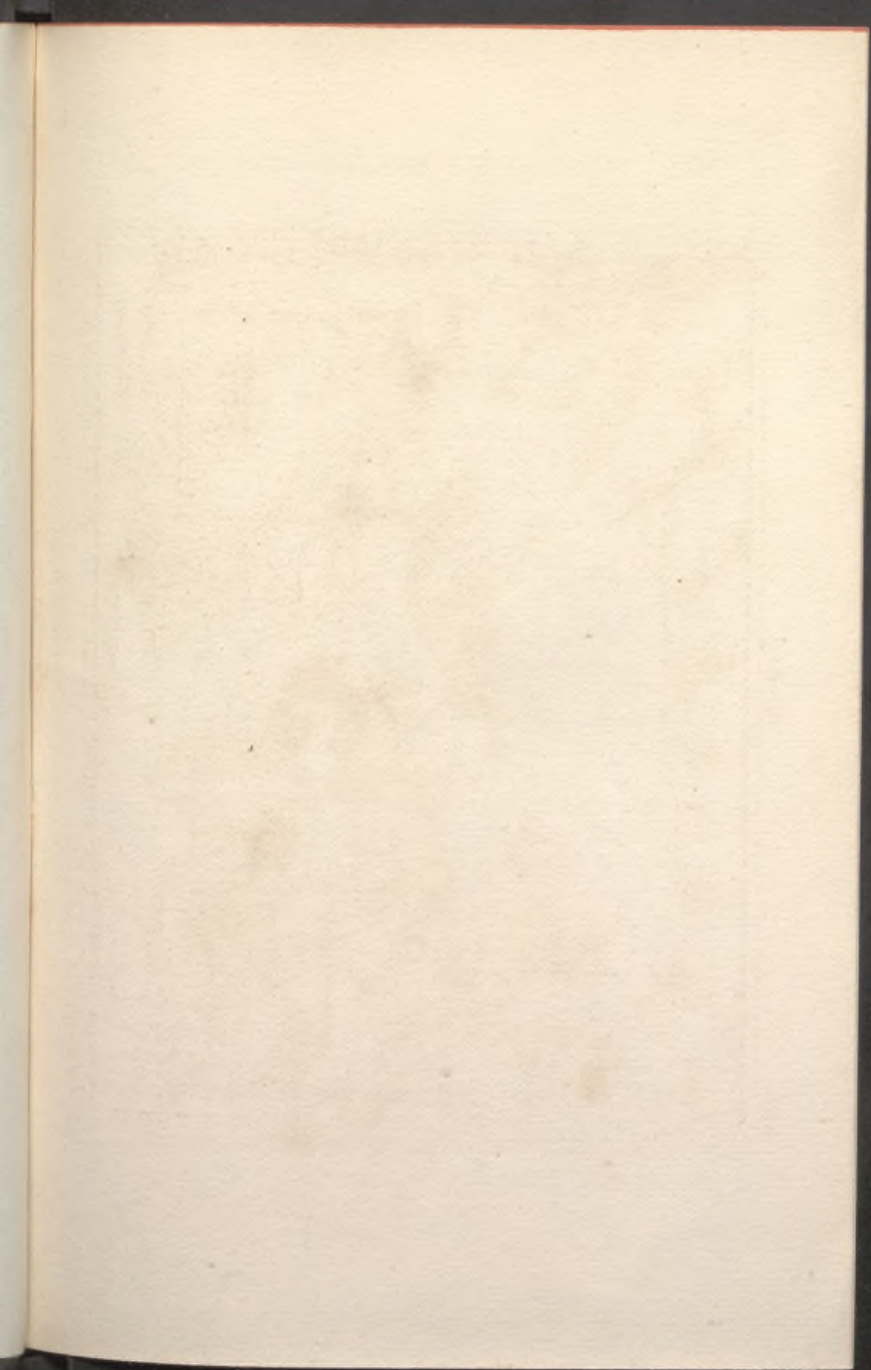
Hé aquí el punto de vista bajo el cual hemos querido hacernos cargo del fondo del cuadro pintado por Rubens, para manifestar, que toda la caridad que Dios padre revela al exponer el cuerpo exanimado de Dios hijo; todo el pesar que puede infundir el Cristo muerto para la redencion del género humano, escitado todavía mas, por los atributos que tienen en la mano los dos ángeles, y por el dolor que expresan; dan una superioridad á la inteligencia y hasta si se quiere, á la voluntad de Dios, sobre el poder de Dios, de un modo tal, que no vemos aquí ninguno de los atributos de Dios todo poderoso y Creador del mundo necesarios para dejar consignada la Uuidad de Dios.

Esto en cuanto al fondo; que en cuanto á la representacion, puede decirse, que mejor que este efecto, por otra parte sorprendente, del escorzo, que nos da Rubens, seria preferible un contorno menos movido y accidentado que no llamase tanto la atencion, á fin de que pudiera producirse la perfecta armonía entre la idea y la forma, en una palabra, la belleza. La importancia que la forma tiene en el cuadro es escesivamente mayor que la que tiene la idea: no están, pues, de acuerdo ambos elementos: la belleza no puede haberse producido.

Este cuadro fué pintado por Rubens para el convento de Carmelitas de Amberes; y estuvo colocado en el coro á la derecha debajo de la tribuna. Desde allí pasó al museo arriba indicado.

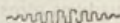
Ha sido grabado por Schelte de Bolswert, discípulo del mismo Rubens.

Tiene de alto 1 metro 70 centímetros; y de ancho 1 metro 53 centímetros.





PLUTON ENTRANDO EN LOS INFIERNOS.



En la guerra de los Titanes contra Júpiter, Pluton prestó en favor del padre de los dioses, de quien era hermano, servicios de gran importancia, gracias al casco que le habían fabricado los ciclopes, en virtud del cual se hacía invisible. En el reparto del mundo, que Júpiter hizo después de esta victoria en virtud de la cual queda derrocado el poder de las divinidades primitivas, Pluton obtuvo de su hermano el imperio de los infiernos como recompensa de su comportamiento.

Según Diodoro, y sea dicho de paso, Pluton no fué más que un rey de un país cuyo territorio fué menos elevado que el de Grecia, y muy rico en minas de oro; país en el cual aportaron los fenicios para hacer su comercio, habiendo tomado á los mineros por seres infernales. Supónese que este país fué la España meridional.

La lámina de este número representa el momento en que Pluton entra en sus dominios. Allí está el Cancerbero, las furias y demás habitantes de aquella hórrida mansión, saliendo á recibir á su nuevo rey. Allí están Orphné, Athon, Nycteo y Alastor, esos caballos negros que tiran de su carro. El Dios es jóven todavía; lo cual puede dar á entender, que en la guerra de los Titanes fué donde principió á representar un papel y á ser conocido desde que fué librado de la voracidad de su padre Saturno. Sin embargo no aparecen aquí algunos de los atributos que hubieran podido completar su caracterización, ¿Hubiera sido tan inoportuno representarle con el casco que le hizo invisible en la lucha con los Titanes de que poco ha se ha hablado? No lo consideramos así, teniendo en cuenta que esta

composicion no es mas que un episodio de otra composicion de mayores proporciones que representa la victoria de Júpiter como resultado de esta lucha.

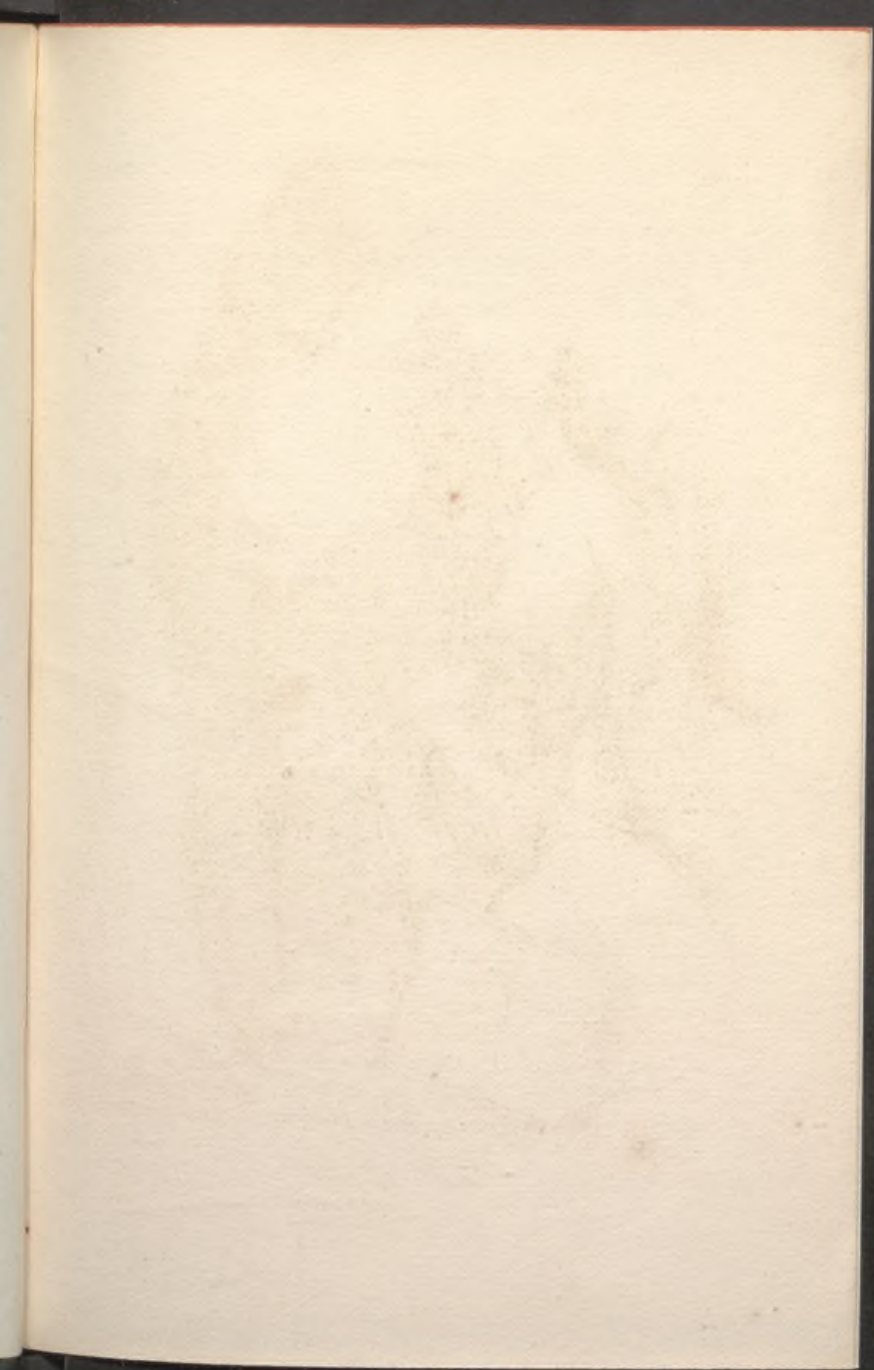
Esta circunstancia contribuye no poco á realzar la propiedad del episodio que forma el asunto de la lámina de este número : Esta gran composicion ocupa todas las paredes y el techo de una sala, sin interrupcion ; presentando por entero el poema de la Gigantomaquia. Júpiter ocupa la parte superior ; á su alrededor están dispersos los gigantes ; muertos unos , fugitivos otros ; y por último se vé el entendido episodio.

Aunque se censura en esta composicion un tanto de incorreccion en el dibujo , y un colorido algo falso por sobrado rojizo , convienen los críticos en que la invencion es impetuosa y terrible y en que hay vigor y energía en las distintas escenas.

Esta gran composicion fué ideada por Julio Romano para decorar el palacio llamado del Te que acababa de construir en una isla del Mincio cerca de Mántua. Este pintor dió los cartones y dirigió y ejecutó en gran parte todas las pinturas del palacio.

La galería de Viena posee un estudio en grande de la figura de Pluton.

La composicion entera ha sido grabada en cinco láminas por Pedro Santos Bartoli. La figura de Pluton la ha grabado Troyen.





Fr. Quarelli inv.

LE PRINCE SANSEVERO.

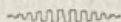
IL PRINCIPÉ SANSEVERO.

L'an 1662

EL PRINCIPÉ SANSEVERO.

SANGRO

PRÍNCIPE DE SAN-SEVERO.



Este personaje fué padre del príncipe Raymundo de San-Severo célebre por sus vastos conocimientos en estrategia , mecánica , filología , y bellas artes. Fué hombre de licenciosas costumbres ; pero mas adelante iluminado por su genio , toda vez que la educacion que habia recibido en sus primeros años le habian inculcado saludables principios , reconoció sus extravíos ; y así fué que despues del fallecimiento de su esposa , tomó las sagradas órdenés , y fué un sacerdote ejemplar por sus virtudes.

El escultor en el grupo de este número se propuso aludir á estas circunstancias del príncipe , alegorizando sus vicios con la red , y su perspicacia alentada por su genio , con la actitud de querer desprenderse de ella.

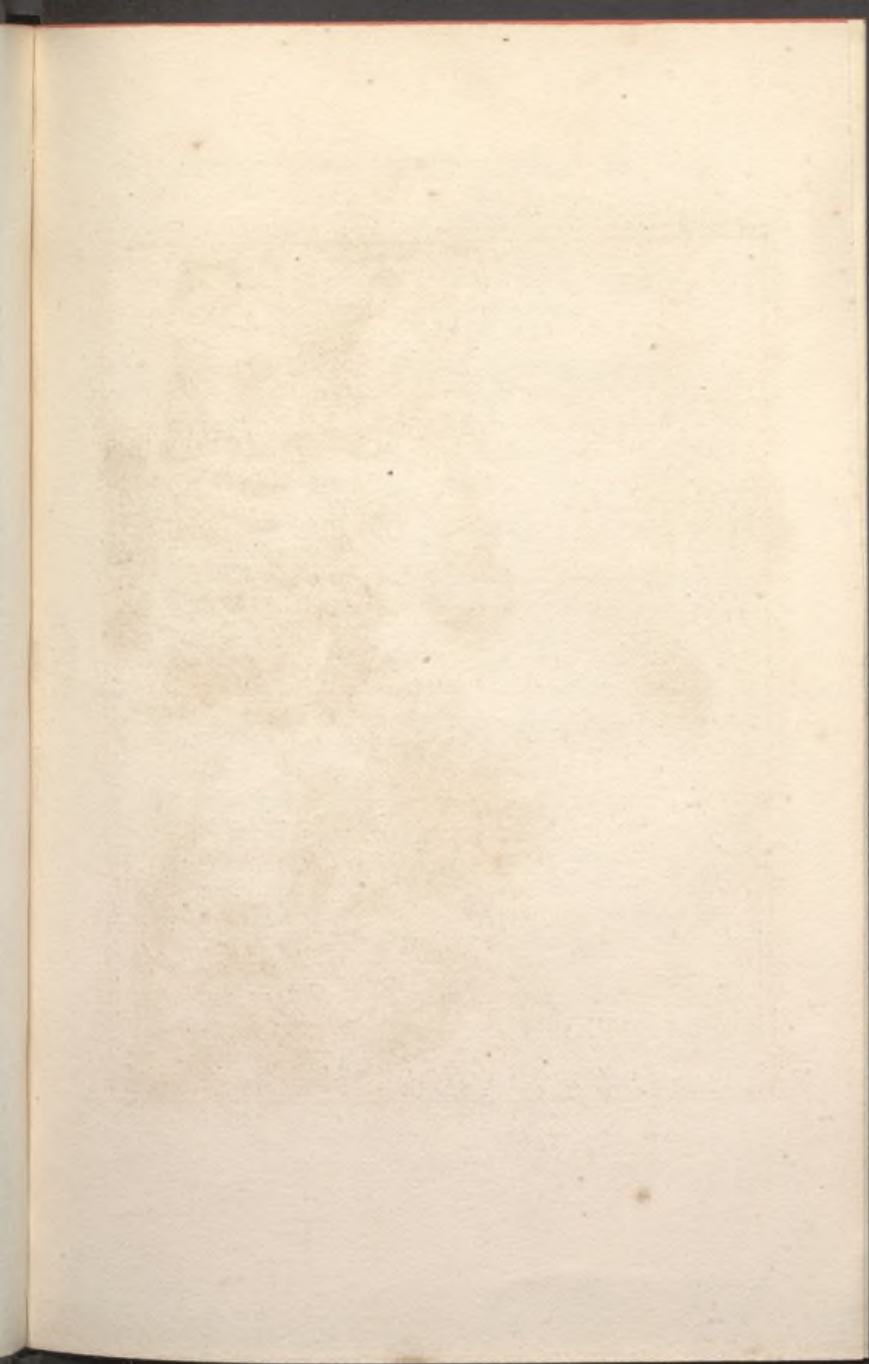
Feliz idea , por cierto bien concebida para ser perfectamente caracterizada , pero poco correspondida por la forma. En efecto , el mérito de esta queda casi reducido á la habilidad con que supo el escultor prescindir de la naturaleza del material en que trabajó , aislando las mallas de la red de un modo tan notable que se resiste la imaginacion á creer que la obra sea de marmol , y hasta trabajada en un mismo trozo de esta piedra. Y esta diferencia de mérito entre la idea , la forma y la ejecucion está indudablemente motivada por la mayor importancia que ha dado el escultor á este último elemento sobre los demás. La atencion que le mereció el tal elemento le hizo quizá distraer de la que debió poner en los demás , á fin de poder establecer la perfecta armonía entre ellas y obtener por resultado la

verdadera belleza. Hé aquí una prueba mas que puede aducirse para solidar el principio de que no debe existir supremacia entre los elementos constitutivos de la obra de arte , y que tanta falsedad es prescindir de las teorías , como de la práctica , no pudiendo constituir un buen artista sino el que estando dotado del genio necesario , reune el conocimiento de aquellas y la destreza y el talento para esta.

La estatua de este número existe en la capilla que la ilustre familia de San-Severo tiene en la iglesia de Santa Maria de la Piedad en Nápoles , la cual está rodeada de muchos sepulcros pertenecientes á antepasados del preclaro y erudito príncipe Raymundo.

Es conocida tambien la estatua de que se trata con el nombre de *El vicioso desengañado*.

Tiene de alto unos 2 metros 34 centímetros.





BRUTO CONDENANDO A SUS HIJOS.

Tarquino el soberbio uno de los siete primeros gefes que con el título de reyes gobernaron en Roma desde la fundacion de esta ciudad, se hizo odioso por sus tiranías. El atentado cometido por uno de sus hijos contra el honor de Lucrecia esposa de Colatino fué el pretexto para alzarse contra él. Junio Bruto, hijo de Marco Junio y de Tarquinia descendiente de uno de los antecesores de Tarquino, era su enemigo personal. Tenia para ello la razon poderosa de que su padre y su hermano habian sido muertos por mandato de Tarquino. Habia fingido hacia mucho tiempo un aire estúpido para no dar que recelar á este; pero hallándose presente cuando Lucrecia se dió la muerte, recobró su carácter, y arrancando el puñal del seno de la infeliz, juró, y con él juraron todos los presentes, odio eterno al infame, y arrojar de Roma á él y á toda su familia. Puesto Bruto al frente de la revolucion, Tarquino no tuvo otro recurso que refugiarse á Etruria en el palacio del rey; siendo confiscados todos sus bienes. Roma entre tanto se constituyó en República aristocrática presidida por dos cónsules. Déjase entender que uno de los jefes de la revolucion, Junio Bruto, y el agraviado Colatino debieron ser los elegidos para estos cargos. Tarquino envió una embajada á Roma con el pretexto de pedir la restitucion de sus bienes; pero el verdadero motivo fué tramar una conspiracion para restaurar el gobierno monárquico, y en ella figuraron algunos jóvenes de las principales familias entre ellos los dos hijos de Junio Bruto. El esclavo Vindicio descubre la trama: los cónsules deben ser los jueces: commuévese Colatino á la vista de los hijos de su

BRUTO CONDENANDO A SUS HIJOS.

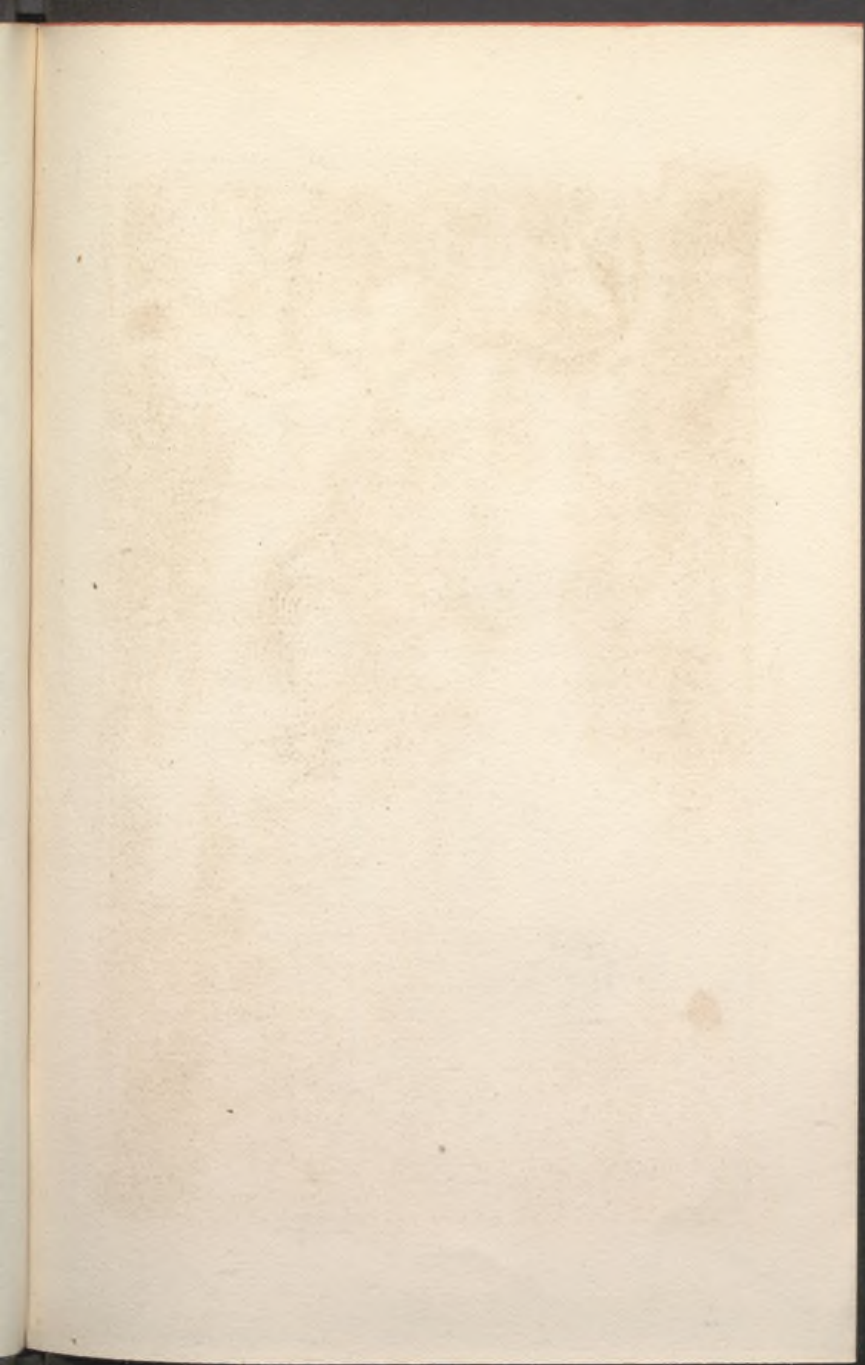
cólega : lucha un tanto Junio Bruto contra los sentimientos naturales de padre ; pero obligado ó por el juramento ó por el odio personal pronuncia impasible la sentencia de muerte contra sus hijos ; y Colatino es desterrado por haberse mostrado mas indulgente.

La espresion es en este cuadro característica. El ademan del consul, que está sentado á la derecha de la tribuna, es propio del mando : al pié del tribunal el licitor saca de la haz consular el hacha mortífera : los dos culpables están delante del consul, no hay, pues, duda que el mandato se refiere á una sentencia de muerte. La espresion de horror en unos, y la de dolor en otros de los circunstantes completan la espresion del cuadro de una manera propia y natural, tanto mas cuanto que está avivado el interés con la representacion de los dos jóvenes sentenciados á muerte, casi desnudos, revelando en sus cuerpos toda la gallardía de la juventud y toda la fuerza de la vida.

Fuger pintó este cuadro para el Sr. Conde de Fries en 1800. Desde la coleccion de este personage pasó esta pintura á figurar en la galería del Belvedere de Viena segun se ha indicado al principio.

Pichler le grabó al humo cuatro años despues.

Tiene de ancho 94 centímetros ; y de alto 72.





LUIS XIV DE FRANCIA

EN LA ACCION DEL CANAL DE BRUGES.

Luis XIV de Francia reclamó con especiosos pretestos de la corte de España la posesion de la Flandes del Brabante y del Franco-condado, suponiendo que correspondian á su esposa como hija del primer enlace de Felipe IV. Principiaba la primavera de 1667. España no tenía fuerza para responder á esta provocacion, ni dinero para sostener una guerra, ni apoyo alguno en los países que se le disputaban. Luis XIV tenía preparado un ejército de cincuenta mil hombres en las fronteras de los Países Bajos, grandes depósitos de municiones de boca y guerra, y había cerrado el paso á los socorros que el emperador de Alemania hubiera podido enviar á los españoles. El marqués de Castel-Rodrigo general en jefe del ejército español en Flandes clamaba incessantemente por auxilios; pero España no podia darlos ni creia en lo inminente del peligro. Así fué que cuando la guerra estalló, el marqués se vió obligado á volar varias fortalezas por carecer de medios para defenderlas. Uno de los ataques que el ejército español sufrió en esta campaña fué junto al canal de Bruges donde estaba acampado. Mandaba el ejército español el conde Marsin; á los franceses los mandaba su rey Luis XIV en persona.

Hele ahí en el cuadro de este número dando órdenes al marqués de Crequi y llevando al príncipe de Condé en su comitiva. El choque de los dos ejércitos se verifica en el fondo del cuadro; mientras los guardias de corps se dirigen á aquel punto para sostener la accion entrando en el canal.

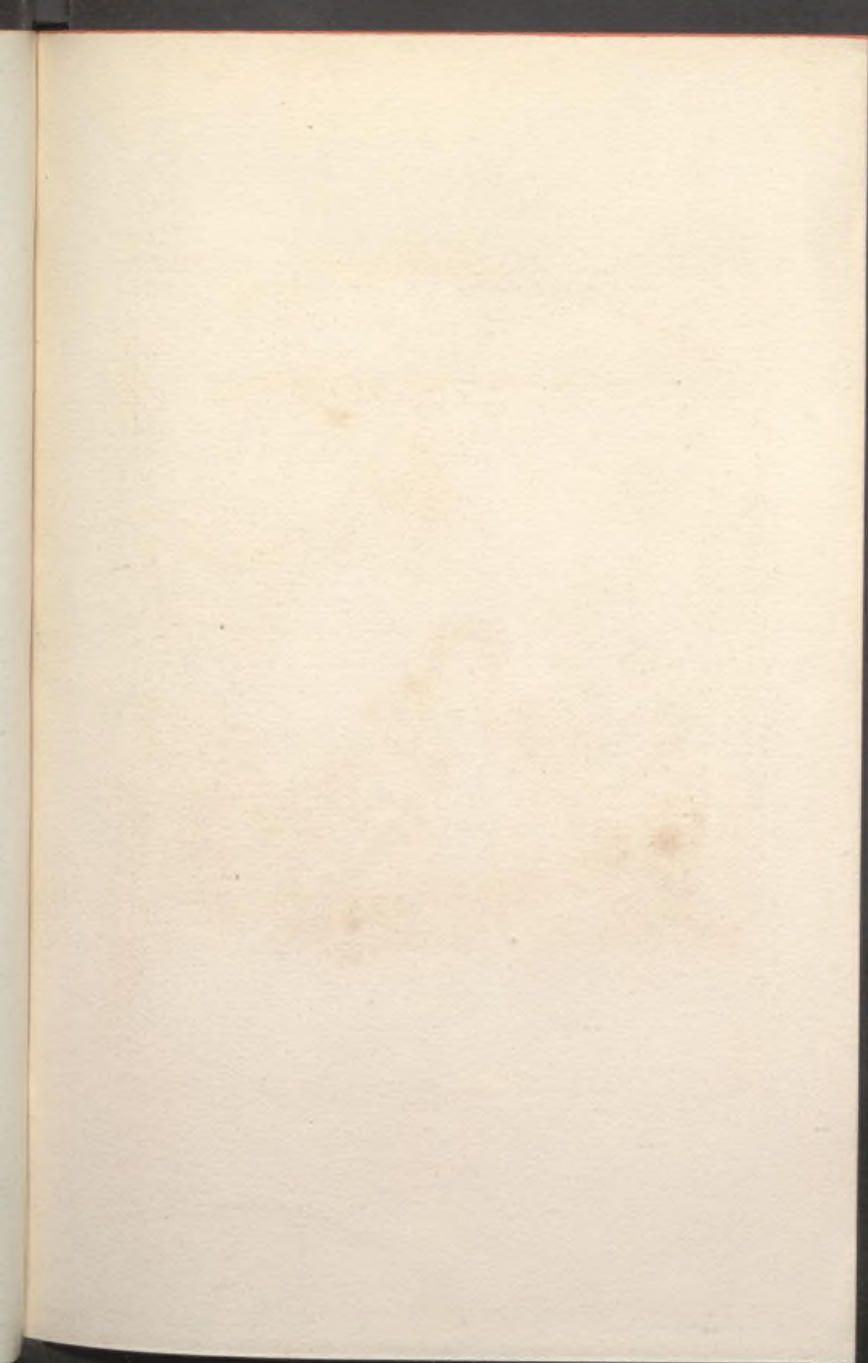
LUIS XIV DE FRANCIA EN LA ACCION DEL CANAL DE BRUGES.

El efecto de este cuadro llena completamente el ánimo del espectador, tanto respecto del dibujo como del colorido. Vander Meulen dió en este cuadro prueba de sus conocimientos y de su talento en la pintura de caballos; mientras que supo presentar toda la armonía y magia del color aprovechando no poco la ocasion que le ofrecia la riqueza de los trajes de los personajes, y la variedad de pelo y jae-ces en los caballos. El rey monta un caballo blanco; y lleva el uniforme azul con vueltas encarnadas, cargado de bordados de oro que apenas dejan adivinar el color del fondo. El marqués de Crequi lleva una casaca encarnada galoneada en las costuras, y monta un caballo bayo con la mantilla azul bordada de oro, divisándose en ella su cifra; notándose tambien los dos bastones cruzados, divisa de los mariscales de Francia: grado que sin embargo no obtuvo hasta un año mas tarde. Bien pudo emplear el pintor este espediente para dar á conocer al marqués, ya que le presentó de espaldas.

El museo en donde figura este cuadro posee tambien el boceto del mismo, no discrepando este de aquel, mas que en algunos detalles. Siempre el verdadero artista, el artista ilustrado, tiene buen criterio para hallar que corregir en sus mas bien concebidas composiciones.

El cuadro de este número fué grabado en 1680 por Sebastian Le Clerc, habiéndose supuesto equivocadamente que habia sido Brun el autor. Posteriormente ha sido grabado por Rovinet.

Tiene de ancho 5 metros; y de alto 3 metros 67 centímetros.





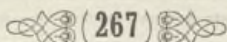
Gouard Des pins

CUISINIÈRE HOLLANDAISE.

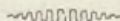
CUCHINERA OLANDESE.

Lám. 267.

UNA CUCINERA HOLLANDESA.



COCINERA HOLANDESA.



Ver el cuadro de este número y no interesarse por él con ese interés que la verdadera obra de arte puede inspirar, ese interés simplemente contemplativo que satisface al alma y nos hace prorumpir involuntariamente en una exclamación espresiva de esta misma satisfacción, es imposible. Y lo que en el cuadro de este número escita ese interés y llena completamente el alma, no es la identidad con la existencia á que el arte no le es dado alcanzar, ni esa imitación de la naturaleza que podría convertir al artista en una máquina fotográfica, ni esa verosimilitud que podría reducir al espectador en la ignorancia del mono de cierto naturalista, que devoraba los insectos pintados en el libro en que estudiaba su amo; sino esa vida y animación revelada en el rostro, en el ademan y en la actitud de esa jóven cocinera, esa vida espresiva del afán con que atiende hacendosa á su tarea; circunstancias ambas cuyo valor está realizado por todos los objetos que están aquí representados, por todos los accesorios que están aquí reunidos por el arte. Hase dicho que el fondo de este cuadro no puede haber exigido grande esfuerzo de imaginación: así se cree comunmente, que sucede en todos los cuadros llamados por antonomasia de *género*; y sin embargo, pocos son los cuadros de *género* que llenan cumplidamente su cometido, y escitan el sentimiento que deben escitar, la verdadera simpatía en toda la plenitud de su fuerza. Poco debe importarnos saber cual ha sido el grado de actividad productora de la imaginación del artista en la producción de una obra de arte; ni al artista le importa tampoco conocer como siente ni como imagina; basta que

COCINERA HOLANDESA.

se presente una idea digna en la forma mas propia y conveniente, y el resultado no puede menos de ser satisfactorio.

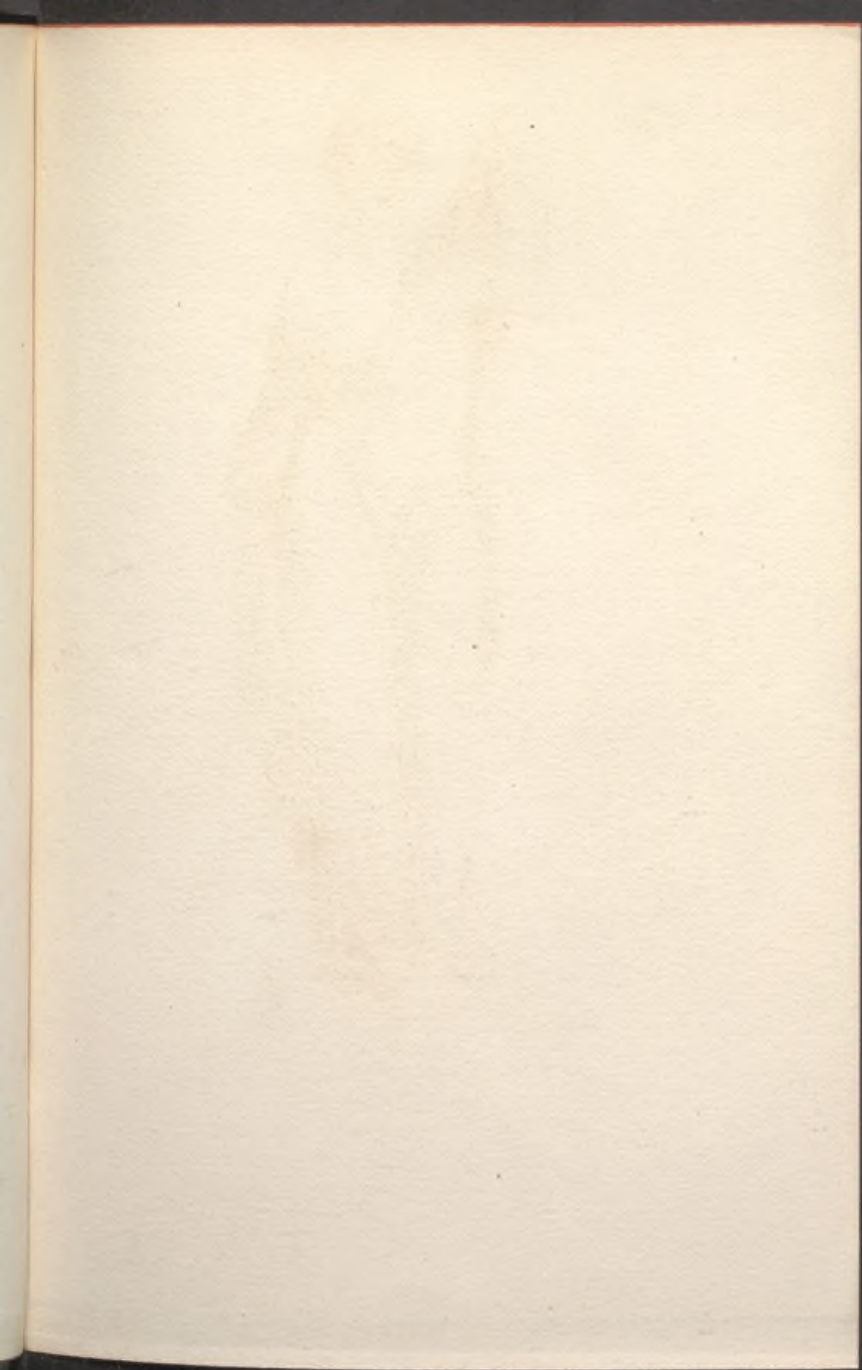
En el cuadro de este número, como en todos los de su clase, la idea está circunscrita á la representacion pintoresca de la vida. El pintor Gerardo Dow lo hace aquí por medio de esa jóven cocinera colocada delante de una ventana y rodeada de hortaliza y de otros objetos propios de su profesion, vaciando un jarro de leche en una taza. Y lo hace de un modo tan notable, que ha elevado el cuadro sobre el mismo género de pintura á que corresponde, si es posible que la perfeccion en un género pueda ser una razon para subir de grado en el círculo de cada forma particular del arte.

Por otra parte Dow ha sabido armonizar tan perfectamente todos los elementos de la representacion pictórica, que con toda la extensión de la palabra puede decirse que ha presentado la belleza en su punto; no habiendo, lo acabado de los objetos que en el cuadro ha hecho figurar, perjudicado al efecto general del mismo.

Este cuadro está pintado en tabla.

Ha sido grabado por Lips.

Tiene de alto 36 centímetros; y de ancho 28.





VÉNUS GÉNITRIX

VENUS GENETRIX.

VENUS ENGENDRADORA.

Idem. 268

VENUS GENITRIX.

Roma debió su origen á cuatro distintas familias , á saber á la de Latinus , á la de Ulises , á la de Emation , y sobre todo á la del troyano Eneas , el cual huyendo de la destruccion de Troya su patria aportó despues de mil aventuras , en la embocadura del rio Tiber donde hizo alianza con el rey del Lacio , casando con la hija de este. Este matrimonio fué el tronco de la familia de Rómulo y Remo. Ahora bien , Eneas fué hijo de Anquises y de Venus ; la cual durante su mansion en la tierra supo seducir á ese infeliz nieto del fundador de Troya ; quien gozoso por tanta fortuna , tuvo la indiscrecion de hacerla pública ; por lo que sufrió los efectos de la venganza de Júpiter siendo herido por uno de los rayos del padre de los dioses.

Cualquiera que sea la verdad que esta genealogía mitológica encierre , Roma , que en su misma democracia se envaneció siempre de sus timbres de nobleza , se dió por descendiente de la diosa de la hermosura , y esculpió medallas en las cuales representó á esta divinidad precisamente de un modo igual á la estatua de este número , con la leyenda : *Venus genitrix* , que vale tanto como : *la madre Venus*.

La diosa tiene en la mano la manzana que le fué adjudicada por Paris en la célebre disputa de las tres diosas , como atributo para caracterizar su individualidad ; ciñe su frente una diadema , y va vestida con una túnica de tela sumamente sùtil , ya que se dibujan perfectamente los contornos de sus miembros.

Este modo de representar á la diosa de la hermosura fué propio

VENUS GENITRIX.

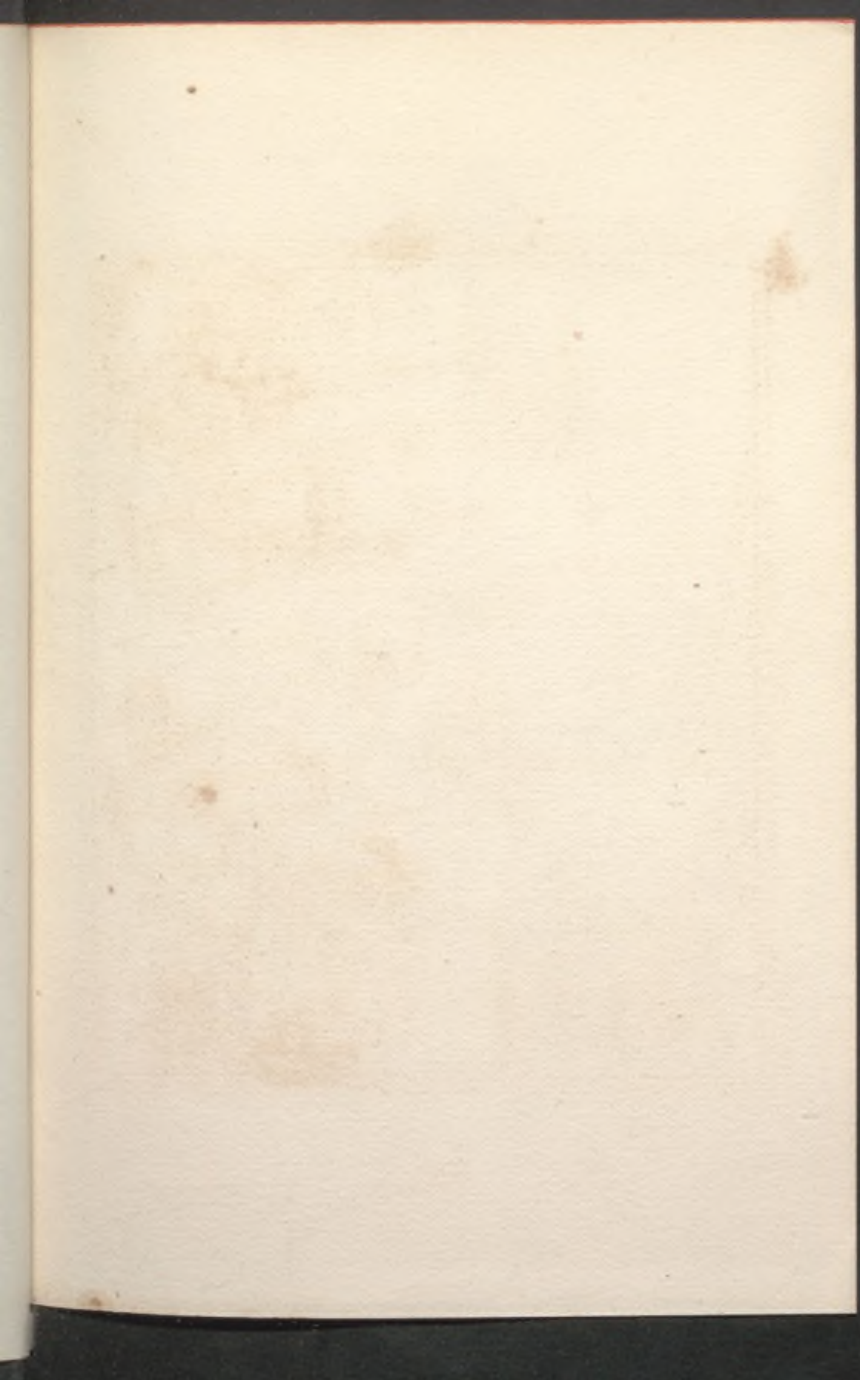
y peculiar de los romanos, si bien tiene alguna semejanza con el modo con que la representaron los Sicionios, suprimida la flor de adormidera que colocaron estos en sus manos á mas de la manzana. Sin duda quisieron los romanos aludir á la Venus púdica, á la Venus eleste presidiendo al amor casto y puro, toda vez que la presentaron vestida, haciendo caso omiso de todos los atributos y adornos que pudieron presentarla como la Venus fácil de las cortesanas. Y en eso debió de influir en los romanos mas el amor propio, que la tradicion; pues á decir verdad, la que existe acerca del origen de Roma y que queda apuntada en el principio de este artículo, no favorece mucho, que digamos, el concepto de púdica en que quisieron tal vez considerar á la diosa.

La cabeza de la estatua que nos ocupa se encontró separada del cuerpo, y fué unida de nuevo. Tiene agujereados las perillas de las orejas; lo que confirma la costumbre que se dice existió en la antigüedad de adornar con zarcillos las estatuas.

Está esculpida en marmol de Paros. Ha figurado mucho tiempo en los jardines de Versalles; desde donde fué trasladada al museo arriba indicado.

Ha sido grabada oor R-U-Massard, por Boutrois, por Normand y por Bouillon.

Tiene de talla 1 metro 53 centímetros.





Placota 246. Tab. de G. 14. (269)

ESTUDIO DEL PINTOR H. VERNET.

En el cuadro de este número no parece sino que el pintor quiso presentar el espectáculo de su propia vida artística : bajo este punto de vista pintó un cuadro de género. Pero si consideramos que esta vida debió estar relacionada con personajes conocidos en la sociedad , y que estos personajes , para contribuir al debido efecto de la representacion no pudieron menos de figurar en la escena , tendremos que el pintor al componer un cuadro de género pintó un conjunto de retratos en situacion formalizada.

La actividad del espíritu de Horacio Vernet es ya proverbial ; y es sabido que entre sus amigos y entre sus discípulos fué donde halló quizá recuerdos lisongeros , donde quizá creyó impresionarse de los distintos caracteres que pudo ofrecerle la sociedad de unos y de otros. Esta circunstancia debió hacer que su estudio fuese muy frecuentado , y que los discípulos compartiesen con los amigos y con su mismo maestro los goces de una libertad propia para desarrollar cada cual su genio y revelar sus inclinaciones. ¿Cómo con un cuadro de género de esta naturaleza no escitar la simpatía del espectador ?

El retrato desde el momento en que se presenta en simple carácter , casi reduce los límites de su interés al círculo de los que conocen al original ; pero desde el momento en que se presenta en situacion , el interés del parecido se estiende con la importancia de la accion á unos limites que solo el sentimiento artístico puede fijar. Los retratos presentados de este modo no pueden menos de ser apreciados aun de aquellas personas á quienes no es dado juzgar del parecido en su parte mas material , por no conocer al per-

ESTUDIO DEL PINTOR H. VERNET.

sonage retratado, porque hallan en ellos particularidades que llegan á persuadir de que en efecto este parecido existe.

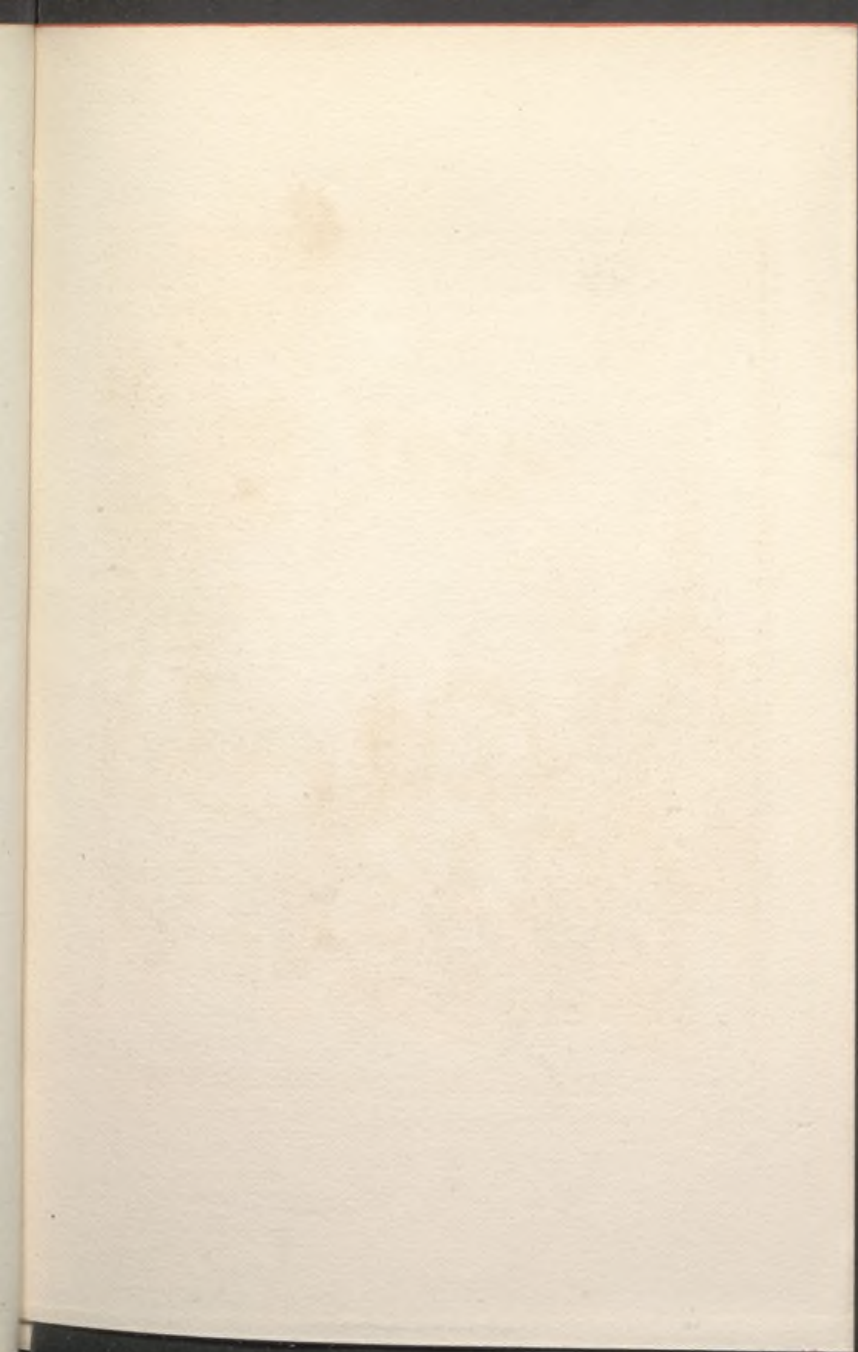
Hé aquí lo que se halla en el cuadro de este número. A mas de las bellas circunstancias artísticas de composición que le adornan, vese aquí el carácter de H. Vernet representado en el conjunto del cuadro, y el de cada uno de los personajes en los detalles. Todos los elementos del arte en general, todas las tareas en que el fuego de la imaginación puede encenderse tienen aquí su representante. El pintor mismo sin abandonar la paleta ensaya un golpe, esgrimiendo con Ledieu su discípulo, M. Amadeo de Bomplan canta acompañándose con el piano y acompañándole quizá M. Eugenio Lamí con la trompeta y M. de Montcarville con el tambor. Al rededor de esta escena están el general Riboissiere conversando con M. Athalin, y M. Forbin sentado mirando al jóven que pinta. Los señores Montfort y Ledoux están preparados para boxar: M. Lainglois lee en un periódico, M. de Genneville fuma, y M. Herault contempla un busto de yeso que tiene en la mano. Colgado en la pared está el cuadro que representa el triunfo de Paulo Emilio, y que valió á M. Vernet el ser recibido en la Academia: debajo está el busto del padre del pintor, delante está atado del diestro el caballo que ha de haber servido de modelo á un jóven que pinta, y que ha de servir quizá para el mismo objeto á Vernet, cuyo lienzo está preparado.

La variedad de fisonomías, la de caracteres y la de actitudes se presentan aquí armonizadas por relaciones de espresion de tal modo, que aparece en toda su unidad la idea que constituye el fondo del cuadro, cual es, la vida artística del pintor Horacio Vernet.

El cuadro existe en poder de M. Riboissiere.

Le grabó Jazet.

Tiene de ancho 67 centímetros; y de alto 53.





Albano pinx.

SAINTE FAMILLE.

SACRA FAMILIA.

Lám. 270.

LA SACRA FAMILIA.

SACRA FAMILIA.

Si la idea para el cuadro de este número, fué parto espontáneo del genio de el Albano, ó si este pintor la tomó de alguna Sacra familia de Rafael, es cosa que difícilmente puede asegurarse. Para conocerlo de un modo que no pudiese contradecirse, sería preciso conocer una infinidad de circunstancias y minuciosos detalles de la vida de el Albano que exigirían gran trabajo y noticias difíciles de adquirir. Sin embargo, si se tiene en cuenta que Francisco Albani conocido por el Albano, pintó el cuadro que nos ocupa, siendo de edad avanzada (pues murió de 82 años), y en una época en que pudo muy bien haber visto y examinado muchos cuadros de Rafael que á la sazón tenían gran celebridad, no deberá parecer nada extraño que la inspeccion de un cuadro de Rafael en que estuviese tratado el mismo asunto sugiriese á el Albano la idea del de este número.

¿ Pero de todas estas consideraciones que cuestion de importancia para el arte podrá sucitarse? Si el Albano supo identificarse con el asunto, supo hacerlo suyo, y le representó con toda la espontaneidad de la imaginacion ¿ podrá quitársele el mérito de la originalidad? Si la originalidad en el arte consistiese en la novedad del pensamiento, nada importaría el genio ni las otras cualidades que debe el pintor desarrollar en su obra: y sobre todo donde hubiese asunto dado no habria inspiracion. Precisamente el asunto dado ha sido muchísimas veces el estímulo de esta actividad productora del genio; y no sería tan difícil como á primera vista parece manifestar que muchas de las obras maestras que existen en el mundo de las artes representan asuntos dados ó por particulares, ó por academias

SACRA FAMILIA.

ú otras corporaciones. Equivocadamente pues se negará originalidad á la obra de arte cuyo asunto hubiese sido dado ó sido sugerido por otra representacion del mismo.

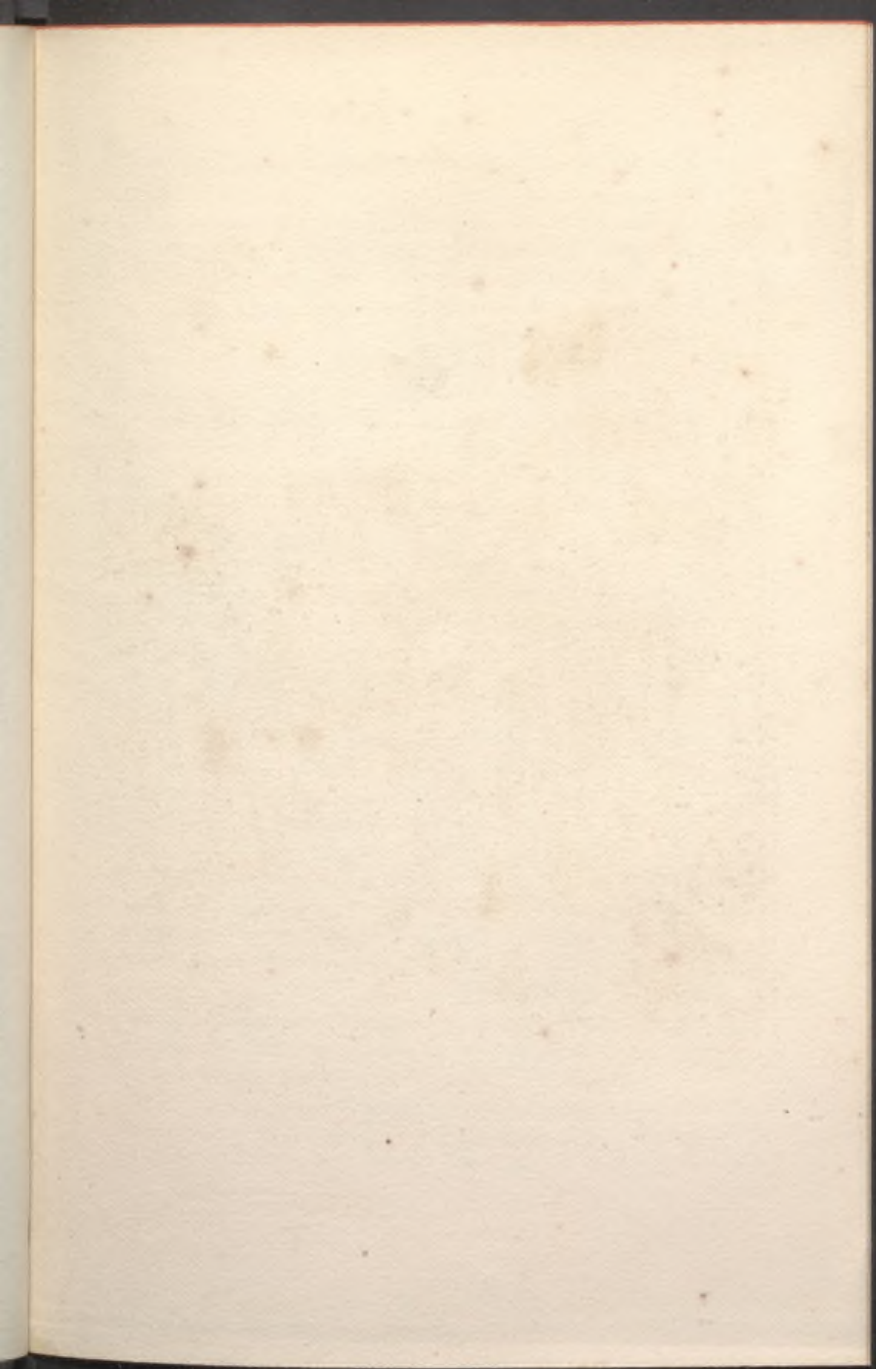
¿Y el Albano ha sido original en este cuadro? Por mas que se encuentren algunos puntos de contacto en algunas actitudes, los caracteres son distintos, no puede decirse que haya copia de las partes componentes, sino que en el conjunto y en cada uno de los detalles la unidad de estilo de el Albano se revela perfectamente. Si la ejecucion comparada con la de otras obras del mismo autor, se presenta aqui algo débil, acháquese á la edad avanzada en que este pintó el cuadro que nos ocupa, segun queda dicho.

No puede atinarse el motivo que tuvo Albani para representar á la madre del Bautista tan jóven; siendo así que la diferencia de edad ofreciendo un propio contraste, hubiera favorecido convenientemente la belleza de las formas de la Virgen.

Este cuadro figuró en otro tiempo en el gabinete particular del rey de Francia, desde cuyo punto fué trasladado al museo arriba indicado.

Ha sido grabado por Villeroy para la obra publicada por Filhol.

Tiene de alto 58 centímetros; y de ancho 39.





Clouston pms.

369

CAMBISE FAIT ARRÊTER UN JUGE PRÉVARICATEUR.

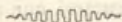
CAMBISE FA ARRESTARE UN GIUDICE PREVARICATORE.

Linn. 271.

CAMBISE HACE PRERDEN A UN JUEZ PREVARICADOR.

CAMBISES

HACE PRENDER A UN JUEZ PREVARICADOR.



Si no lo dijera el letrero puesto al pié de la lámina de este número no habria quien pudiese siquiera presumir que el cuadro de que es copia representa un suceso tomado de la historia de Persia, verificado á fines del siglo vi antes de nuestra era, y cuya accion tiene por elementos de su fondo la prevaricacion de un juez y los reproches que á este dirige el monarca que tiene conocimiento del crimen.

Refiere Herodoto en su historia, que Cambises hijo de Ciro, siendo rey de Persia, hizo prender á uno de los jueces del reino llamado Sisamno, porque habia recibido dinero para dictar una sentencia injusta; habiéndole condenado, despues de haber oido sus descargos.

Nada hay aquí que pueda darnos razon de este suceso. Pasemos por alto lo relativo á las impropiedades, históricas y arqueológicas, porque están demasiado á la vista para que nos entretengamos en manifestar que la arquitectura de la época de Cambises no fué la que pudo existir en Flandes en el siglo xv, ni que los persas de aquella edad pudiesen vestir como los de esta. Tampoco nos entretengamos en buscar incidentes que puedan darnos razon de la prevaricacion del juez, de ese acto de soborno que se supone, porque no lo hallarémos.

En cuanto á la circunstancia que el título del cuadro indica, solo debe suponerse; porque la espression del monarca no es la de mando, razon por la cual puede decirse, ó bien que este cuadro no re-

CAMBISES HACE PRENDER A UN JUEZ PREVARICADOR.

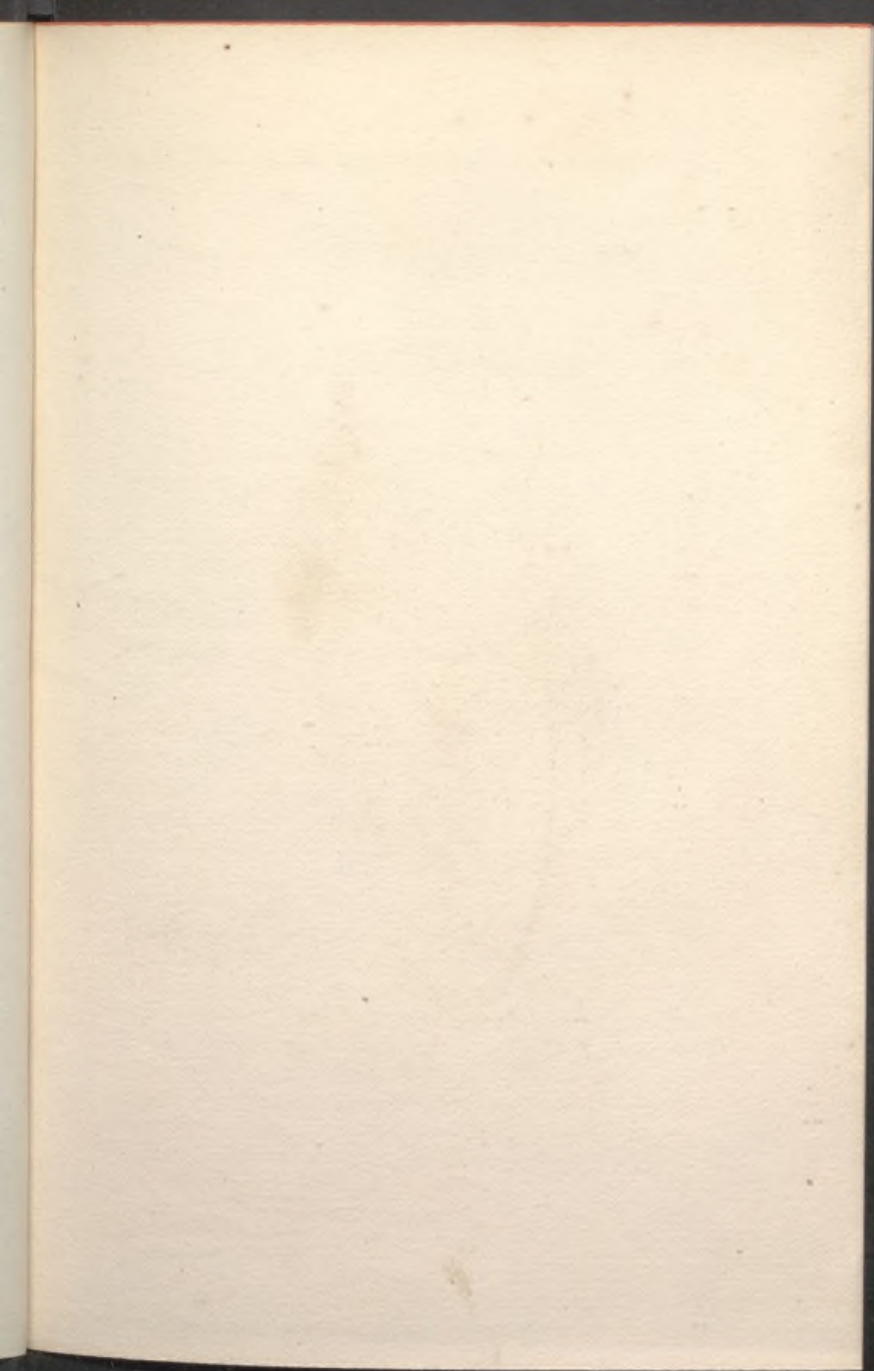
presenta el momento de la accion que el titulo indica, ó que el titulo que se le ha dado no es el conveniente. Lo que mas debe llamar la atencion es la mala representacion, sino la mala eleccion, del asunto. La causa en que está fundada la accion que forma el objeto de este cuadro carece de las circunstancias plásticas necesarias. Que la expresion del juez manifestada en su fisonomía y por cierta inmovilidad espasmódica sea la de la sorpresa; que la del monarca, representada por medio de la serenidad de su rostro y del ademan sea la mas propia de la enumeracion; que la de los circunstantes sea la de la atencion que esta puede merecerse; no son razones para poder asegurarse que aquella sorpresa sea la del juez prevaricador, ni que la indicada enumeracion sea la de los distintos actos del prevaricato. El lugar de la escena, y la época del suceso pudieron tener, como siempre tienen, medios plásticos de manifestacion en la observancia de las condiciones históricas y arqueológicas; el cuerpo del delito sorprendido en poder del juez hubiera podido indicar, y no mas que indicar, el soborno; pero la prevaricacion como tal, es un acto relegado en lo íntimo de la conciencia del hombre, que se concibe, y se prueba con datos fehacientes, pero que carece de medios para presentarse plásticamente á nuestra contemplacion.

Si el perro es el simbolo de la fidelidad, por cierto que los que figuran en primer término no constituyen un episodio que hubiese podido echarse aquí de menos. Ni la actitud de uno de ellos por natural que sea es mas oportuna.

Por otra parte ofrece este cuadro algunos tipos de expresion muy notables, y suma delicadeza y finura en el modo de ejecucion:

Este cuadro figuró por mucho tiempo en el museo de Paris, desde el cual debió de pasar al en que actualmente se halla.

Tiene de alto 1 metro 67 cent.; y de ancho 1 metro 16 cent.





Cerradini inv.

708

LA PRINCESSE SANSEVERO.

LA PRINCESSA SANSEVERO.

Lám. 272

LA PRINCESSA SANSEVERO.

LA PRINCESA DE SAN-SEVERO.

El ilustrado príncipe Raymundo de San-Severo, además de la estatua que erigió á su padre, y que puede verse en otra lámina dada anteriormente, erigió una á su madre, figurando esta, como aquella, en la capilla de la familia, sita en la iglesia de Santa Maria de la Piedad de Nápoles. Parece que el príncipe así como quiso presentar á su padre Sangro bajo la alegoría de *el vicioso desengañado*, exigió del escultor que su madre apareciese bajo la de *el pudor*.

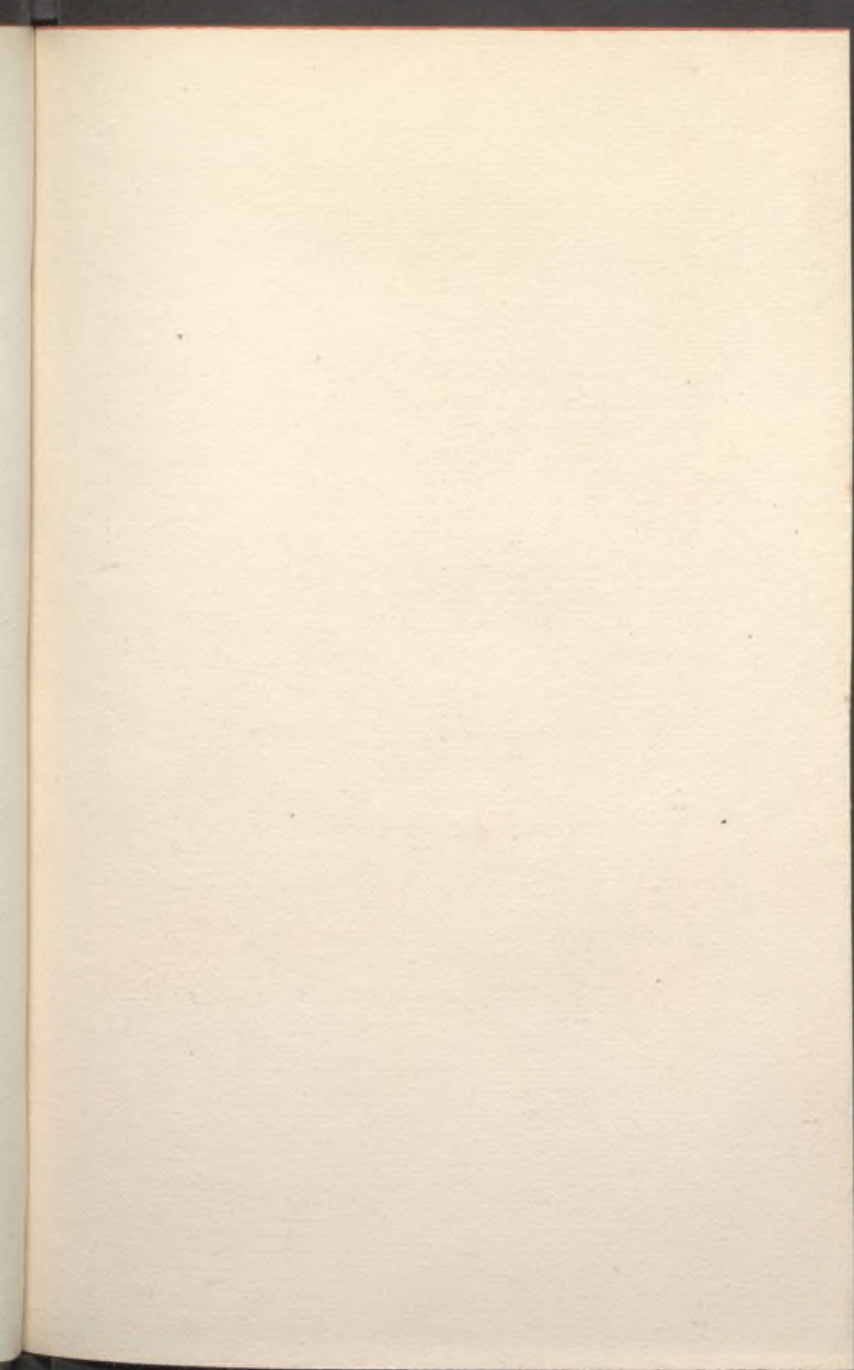
El escultor debió de creer que el velo echado en el rostro sería suficiente para alegorizar esta virtud ya que no atendió á otras circunstancias. No son solo los atributos lo que pueden determinar la individualidad de una estatua, sino que en esta determinacion entra por mucho la estructura del cuerpo; á lo cual debe añadirse, tratándose como se trata aquí de una cualidad moral, la espresion del rostro.

No entraremos en la cuestion relativa á si el pudor puede existir en el ánimo de una matrona lo mismo que en el de una jóven: desde luego decimos que esto es lo que debe tenerse por cierto; pero tambien puede muy bien asegurarse que ésta virtud nunca podrá presentarse con caracteres mas propios ni con mayores atractivos que en las formas femeniles de aquella edad de la vida en que todavía el cuerpo no ha pasado de la entereza virginal que la mujer llega á perder ó por la alta mision á que está llamada, ó por la naturaleza de su temperamento. Cuando aquellas formas desaparecen, las sustituyen las naturales, y entonces la prevision de la expe-

LA PRINCESA DE SAN-SEVERO.

riencia sucede á la sencillez de la inocencia ; entonces el pudor en la mujer , aunque se conserve , ya no puede tener por compañera la sinceridad del candor que estremece á cada impresion nueva , sino la nobleza de la virtud que triunfa de las asechanzas que halla armadas á su paso. Por otra parte el pudor puede cubrirse con un velo : este es el medio de recatarse del mundo ; pero no escusa en la recatada el recato que ella debe guardar ; y por esto la mirada que la estátua dirige por entre los pliegues del velo , mal se aviene con el pudor que se ha querido simbolizar con este mismo velo. Todas estas consideraciones obligan á censurar en la estátua de este número los defectos de concepcion de que adolece. En la ejecucion se encuentra un mérito análogo á la que puede encontrarse en la del príncipe Sangro , que mas arriba se ha mencionado : tal es la singularidad de acusar la fisonomía al través del velo que la cubre.

La talla de la estátua es de algo menos de 2 metros.





Sabbato detto pira.

L' ENFANT PRODIGE.

IL FIGLIUOLO PRODIGO.

Lam. 273.

EL NIÑO PRODIGO.

(273)

EL HIJO PRÓDIGO.

Este cuadro no debe considerarse mas que como la representación de una escena de determinada acción, no como una acción completa; á no ser que quiera considerarse como acción la simple situación del personaje que aquí figura, de la que puede deducirse que en este cuadro faltan los caracteres distintivos del asunto.

Con efecto, aunque sepamos que el hijo pródigo de la parábola del Evangelio llegó por su mala conducta hasta verse reducido en la dura necesidad de guardar cerdos, y que en esta situación volvió sobre sí, como dice el Evangelio, determinando presentarse arrepentido á su padre; no por esto puede decirse que la actitud en que aquí se ve á esa figura sea la característica del arrepentimiento del tal hijo pródigo. Por tanto no puede tomarse este cuadro como modelo por lo que hace á la elección de asunto, pues no responde á todas las condiciones de inteligibilidad.

Se dirá que mucha parte de representaciones pictóricas pueden censurarse bajo este punto de vista: en hora buena; esta circunstancia no quita, que en esas representaciones, se haya tomado el fondo de la representación, no como un elemento tan digno de ser atendido como la forma, sino como un pretexto para manifestar el talento en la parte material de la representación.

Para convencerse de que la escena elegida no es la propia para caracterizar la acción, léase el texto del cual está tomada, y se hallará esta acción mutilada. En el cap. xv del Evangelio de San Lucas, después de haberse manifestado que los escribas y fariseos murmuraban de Jesús porque recibía pecadores en su compañía, y que el Señor les había propuesto parábolas, añade:

« Mas dijo : Un hombre tuvo dos hijos : y dijo el menor de ellos á su padre : — dame la parte de la hacienda que me toca. — Y él les repartió la hacienda. Y no muchos días despues , juntando todo lo suyo el hijo menor , se fué á un país muy distante , y allí disipó todo su haber viviendo disolutamente. Y cuando lo hubo gastado todo , vino una grande hambre en aquella tierra , y comenzó á padecer necesidad. Y fué y se arrimó á un rico de aquella tierra , el cual le envió á un cortijo suyo á guardar puercos. Y él deseaba henchir su vientre de las mondaduras que los puercos comian ; mas volviendo en sí , dijo : — ¡ Cuántos jornaleros en la casa de mi padre tienen el pan de sobra , y yo me estoy aquí muriendo de hambre ! me levantaré é iré á mi padre y le diré : Padre , pequé contra del cielo y delante de tí. Ya no soy digno de ser llamado hijo tuyo : hazme como uno de tus jornaleros. — Y levantándose etc. etc. »

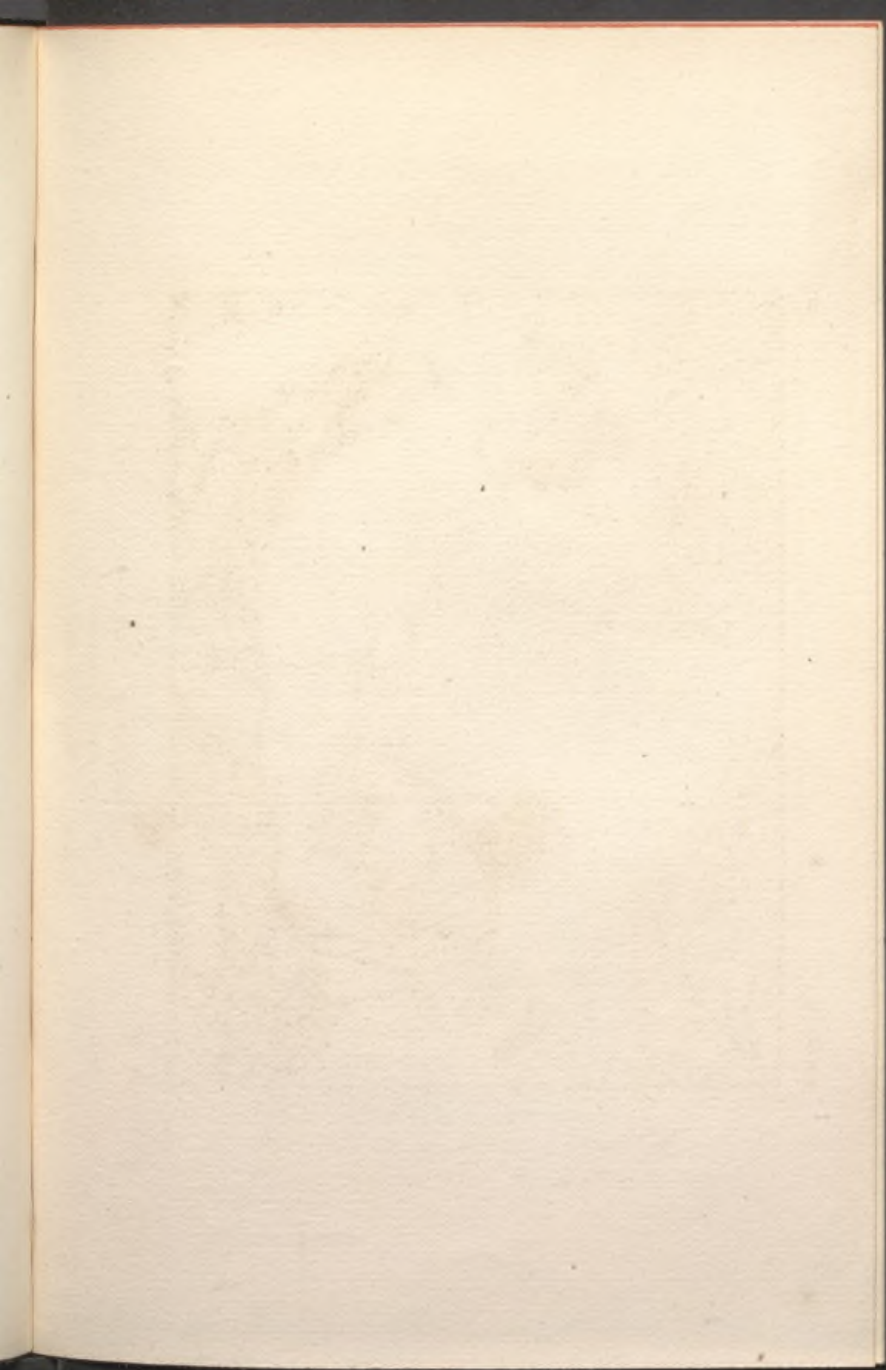
No hay para que continuar , pues todo lo demás que el texto refiere y que constituye el desenlace de la accion , ó por mejor decir, uno de los momentos ó escenas mas importantes de ella , no están siquiera prevenidas en este cuadro : sin que por esto quiera decirse que pueda verse indicado en él lo que precedió á la escena que aquí se presenta.

A pesar de todo hay en esta figura una espresion de arrepentimiento que revela una alma elevada sobre la condicion del simple pastor : los animales están combinados con naturalidad , y están admirablemente pintados. El colorido tiene la armonía necesaria produciendo un bello efecto.

Este cuadro se hallaba en poder del conde de Oxfort ; y desde allí pasó á la galería de la Hermita en San Petersburgo.

Le grabó J. Revenet. En la lámina de este número está en sentido inverso.

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





Titon. pinx.

Ben. Jb.

PHILIPPE II ET SA MAITRESSE.

PHILIPPO II E LA SUA BELLA.

PHILIPPO II E SUO AMANTE.

Tab. de G. b.

FELIPE II Y SU QUERIDA.

Que el retrato en situacion determinada adquiere una importancia que no tiene en simple carácter, es indudable, y se ha dicho repetidas veces: que esta situacion debe estar arreglada á la libertad racional de que el arte debe disfrutar, y sin la cual este ramo de conocimientos humanos no puede producir los saludables efectos de la alta mision que está destinado á llenar, no es fácil contradecirlo: que el arte, en la necesidad de conocer la naturaleza donde y como quiera que pueda presentarse, debe y puede estender su curiosidad á todos los detalles del cuerpo humano, y ejercitarse en la representacion de la vida que bajo distintas fases se revela al través del desnudo, segun las funciones que cada miembro desempeña, no hay derecho para negarlo. Pero que de este conjunto de principios y de derechos que en el mundo del arte tienen cabida, pueda deducirse por consecuencia, que el cuadro de este número deba considerarse como una produccion artística en toda la extension de la palabra, es lo que puede ponerse en duda. Si el arte es libre, no tiene derecho á ser libertino; y la idea de dos amantes de los cuales la mujer se presenta en el estado de desnudez que aquí se vé, no pueden sincerarla todas las protestas que en nombre del arte se pretendan levantar por las mas acreditadas autoridades.

Si la situacion de los retratos que en el cuadro de este número se presentan fué exigida por los personajes retratados, pequeño concepto de moralidad por cierto deberán merecer tales personajes; si fué solo un capricho del pintor, pequeño favor deben á este pintor agradecerle ellos y la moral del arte, Si la esclencia de ciertas

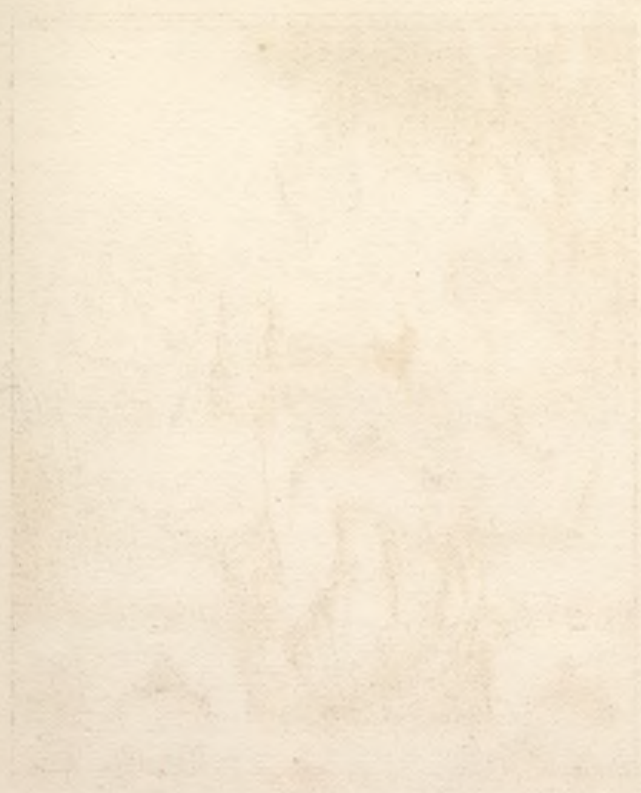
cualidades han dado al cuadro de que se trata la justa celebridad de que goza, y tambien que le hace apreciable, permítase mirar este cuadro no mas que como un estudio de un pintor aventajado por mas de un concepto, estudio que indudablemente debe figurar en primera línea en el mundo artístico, pero solo sobre los dos elementos materiales de la representacion pictórica, el dibujo y el colorido.

Bajo este punto de vista serán indiferentes los modelos que sirvieron para ese estudio; no para negar que estos modelos fuesen el hijo del gran César Carlos V de Alemania, I de España, que heredó la corona de este último reino, todo un Felipe II, y alguna de las beldades, quizá aficionada á la música, que cautivaron el corazón de ese príncipe en su mocedad y cuyo nombre ha quedado relegado al olvido, sino para colocar al cuadro de este número en el puesto que le corresponde en una clasificacion general de las obras que el arte ha producido.

Este cuadro perteneció en otro tiempo á la reina Cristina de Suecia: figuró despues en la galería del palacio real de Paris; y le adquirió mas adelante lord Fitz-William por 25,000 francos. Este personage le legó por último á la universidad de Cambridge.

Le ha grabado J. Bouillard.

Tiene de ancho 2 metros 3 cent.; y de alto 1 metro 55 cent.





Michel Ange Buonarroti inv.

79

S^{TA} FAMILLE.

SACRA FAMIGLIA.

Lam. 273.

LA SACRA FAMILLA.

SACRA FAMILIA.

VERITAS DE TERRA ORTA EST: ET JUSTITIA DE COELO PROSPEXIT.

Hé aquí lo que se lee en el libro que tiene en la mano la Virgen Madre; leyenda tomada del salmo LXXXIV de David; y es el versículo 12. Vale en romance: *La Verdad nació de la tierra: y la Justicia miró desde el cielo.*

La oportunidad de esta leyenda en su sentido místico es tal, respecto de una Sacra familia, que parece que ninguna otra puede caracterizar mejor semejante asunto. Para que los hombres fuesen *justificados* por la gracia que viene del cielo, dice San Agustín, la *verdad*, como se llama á sí mismo el Hijo de Dios, nació de la tierra, cuando habiéndose encarnado nació de la carne purísima de María.

Quizá el serafín que está figurado sobre la frente de la Virgen sea el emblema de la justicia que miró desde el cielo, de la gracia que santificó á la Virgen.

Hemos dicho que la transcrita leyenda podria caracterizar una Sacra familia: ¿es que pueden admitirse leyendas en los cuadros? No parece que haya en ello inconveniente con tal que sean, ya no esplicaciones del asunto, como ciertos letreros que se escriben al pié de los grabados, sino sentencias ó alusivas á las circunstancias especiales de la acción, ó nacidas de la naturaleza misma de ella. En ambos casos pueden considerarse como medios de caracterización para ilustración de la representación plástica, así como la representación plástica puede ser muchas veces ilustración de una leyenda. Véase el concepto que mereceria, respecto de la intelec-

SACRA FAMILIA.

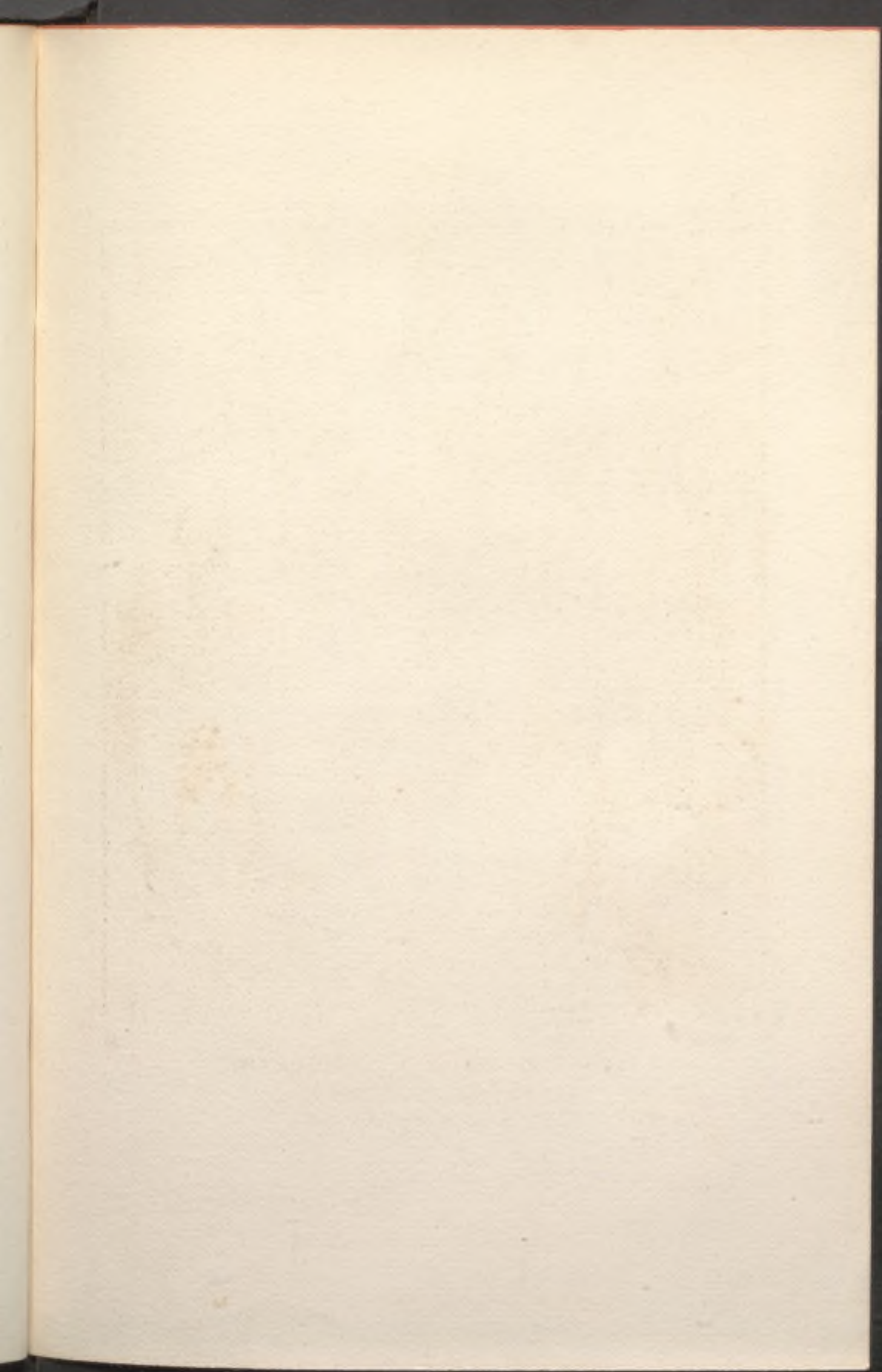
bilidad , una produccion plástica que necesitase un letrado explicativo del asunto.

Al ver en las figuras de este cuadro la grandiosidad del dibujo y el desarrollo de formas sobre todo en el niño , ó mejor , en el adulto Jesus , no puede uno menos de convencerse de que ha tenido aquí gran parte la mano de Miguel Angel. Han dudado , sin embargo , los críticos de que este cuadro fuese pintado por este artista ; y para ello han tenido en cuenta : en primer lugar , que el cuadro está pintado al óleo , mientras que Miguel Angel rara vez usó este procedimiento ; y en segundo lugar , que la composición se halla repetida en varias galerías con algunas pequeñas variantes en los accesorios , sin que pueda decirse cual es la que efectivamente fué dibujada por tan eminente maestro. Créese , pues , pensando prudencialmente , que este dibujó en efecto una Sacra familia , y que los deseos que varios particulares manifestaron de poseer la pintura , fué causa de que algunos discípulos suyos bajo la direccion de él mismo , hiciesen al tal dibujo objeto de particular estudio. Existe un ejemplar en la galería de Belvedere de Viena : otro que primero perteneció á la galería del palacio real de Paris , y despues á Sir Henrique Hope , pasando en 1816 á Alemania : y por último , otro , pintado en marmol para el marqués Ganucci de Florencia , desde cuyo poder pasó al de Sir Jorge Fairholme establecido en Inglaterra , que es el que va copiado en la lámina de este número.

Prescindiendo de ciertas reminiscencias del antiguo que se notan en las figuras , de cierta regularidad en la composición respecto de la situacion de las cabezas , y de cierta incongruencia en el modo de vestir del San Juan , que le da el aspecto de un *imaginarius* de las legiones romanas , está pintado el cuadro que nos ocupa con suma delicadeza. Se encuentra en perfecto estado de conservacion.

En 1571 le grabó Julio Bonasone. Le grabaron tambien varios grabadores italianos de la misma época , pero con algunas variantes.

Tiene de alto 45 centímetros ; y de ancho 28.





Stamps fine.

320

CAMBISE FAIT PUNIR UN JUGE PRÉVARICATEUR.

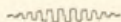
CAMBISE FA PUNIRE UN GIUDICE PREVARICATORE.

Lám. 276.

CAMBISES DACI CASTIGARĂ UN JUEZ PREVARICADOR.

CAMBISES

HACIENDO CASTIGAR A UN JUEZ PREVARICADOR.



El castigo que , segun Herodoto , impuso Cambises á Sisamo juez prevaricador fué , que le desollasen vivo , y que con la piel que se le arrancase fuese cubierto el asiento en que el infeliz desempeñó su cargo : y en aquel asiento hizo sentar al hijo del sentenciado para que tuviese siempre presente tan ejemplar castigo.

El asunto del cuadro de este número es el cumplimiento de tan atroz sentencia.

Este cuadro forma coleccion con el que se ha dado bajo número 271 constituyendo juntos la historia del Juez prevaricador , y un episodio de la del bárbaro rey de Persia Cambises. La conveniencia de coleccion hubiera contribuido no poco á la inteligibilidad del asunto si las conveniencias históricas y arqueológicas no faltasen en ambos cuadros hasta el punto de no ser posible que la vista de tales obras dispierten en la imaginacion del mas erudito , ninguna idea relativa á la historia de Persia. No debemos ocuparnos de manifestar las impropiedades que hay en este cuadro , cuando son tan patentes. Hasta el gran halconero , que acompañaba siempre á los reyes durante el régimen de la edad media , está aqui á la derecha del monarca que vivió mas de cinco siglos antes de tal edad.

Si por otra parte hubiésemos de decir nuestro parecer acerca de la eleccion del asunto tratado en el cuadro de este número , quizá no podríamos mostrarnos inclinados á aprobarla , aun que por mas no fuese , que por no ofrecer espectáculos repugnantes ; á mas de ser

GAMBISES HACIENDO CASTIGAR A UN JUEZ PREVARICADOR.

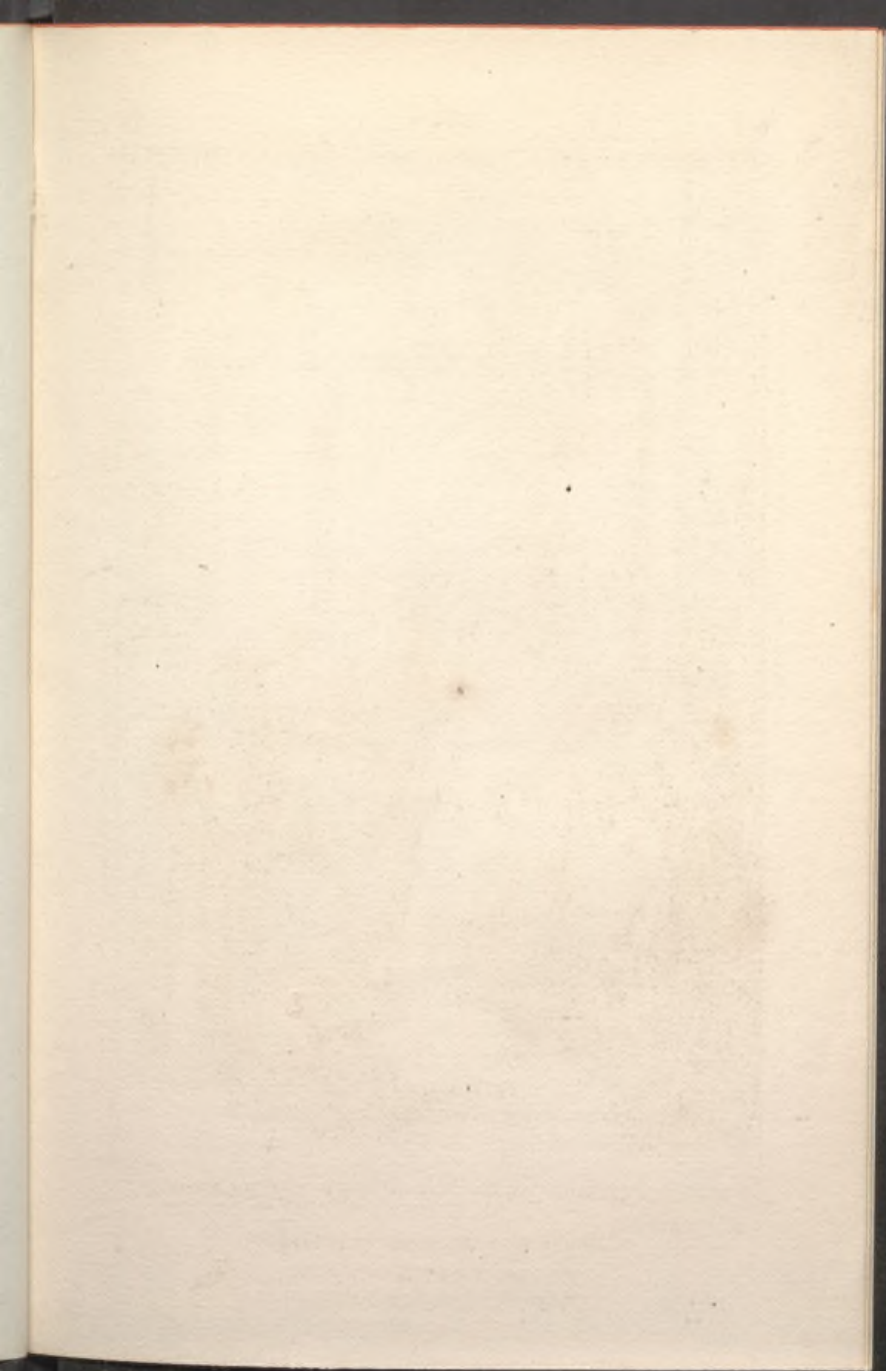
la representacion de un dolor fisico harto dificil de ser estudiado en la naturaleza. Y supuesto que la pintura se dirige á uno de los sentidos, tal como la vista, que mas determinadamente recibe las impresiones de las forma de los objetos; aun que en ciertos casos necesite el arte hacer sentir al espectador por este medio sensaciones vivas y fuertes para presentar á la moral ó á la religion servicios importantes; sin embargo, no podemos menos de atenernos á lo que dice Horacio en su carta á los Pisones, y que por referirse únicamente á la representacion teatral no tiene menos analogía con el caso presente:

« Nec pueros coram populo Medea trucidet :
Aut humana palam coquat exta nefarius Atreus : » etc.

« No del pueblo á la faz sus hijos mate
Medea atroz, ni cueza las entrañas
De sus sobrinos el malvado Atreo, » etc.

En este cuadro lo mismo que en su compañero arriba citado, se ven algunos rostros con bastante espresion y actitudes que tienen bastante naturalidad. En la situacion del punto de vista hay bastante exageracion; así como en el plegado se nota el del estilo seco aleman del xv. Los detalles están presentados con suma precision y escrupulosidad, sin que por esto tenga el dibujo aquella correccion, ni el claro oscuro aquel sentido que poco despues de dicha época supieron los maestros dar á estos dos elementos de la representacion pictórica.

El cuadro de que se trata tiene de alto 1 metro 68 centímetros; y de ancho 1 metro 16 cent.





Esquisses de La Domination p.

ST JÉRÔME MOURANT REÇOIT LA COMMUNION.

S. GIROLAMO MORIBONDO RICEVE LA COMUNIONE.

L'An. 277

S. JERÓNIMO MORIBUNDO RECIBE EL VIÁTICO.

EL VIÁTICO DE SAN GERÓNIMO.

La persecucion que los monges cismáticos intentaron contra San Gerónimo obligó á este á abandonar el desierto de la Cálcida. Pasó á Belen donde se detuvo mereciéndole aquellos sitios tanta predileccion que trató de fijar allí su residencia. Viose sin embargo, obligado á hacer un viage á Antioquia, otro á Constantinopla y por fin otro á Roma, donde el papa San Dámaso le retuvo cerca de sí, conocedor de sus relevantes virtudes y vastos conocimientos, para que le ayudase á responder á las consultas de las Iglesias. Sus obras fueron bien pronto conocidas y recibidas con grande aplauso, hablando todos del santo con grande admiracion. Pero la emulacion, ó por mejor decir, la envidia levantó bien pronto la cabeza; y muerto el papa San Dámaso se desencadenó en maledicencias y calumnias. Y aun que el gran Gregorio supo confundir á todos sus adversarios, cedióles el campo y volvió á su retiro de Belen. Allí habian llegado ya sus hijas espirituales Santa Paula y Santa Eustachia, la primera de las cuales habia fundado ya un monasterio para hombres y otro para mujeres. Encargóse el Santo de la direccion de ambas casas: ensancho sus recintos; las enriqueció con obras notables; respondió á las controversias que suscitaron sus enemigos los herejes; procuró la educacion de los que habitaron en aquellos sagrados recintos, y el buen albergue de los peregrinos, sin dejar por esto sus vigiliass y sus mortificaciones. Sufrió la persecucion de los hereges hasta el punto de haber estos escitado el furor de una tropa de foragidos que invadió, saqueó aquellos establecimientos degollando á los individuos de ambos sexos que allí encontra-

EL VIÁTICO DE SAN GERÓNIMO.

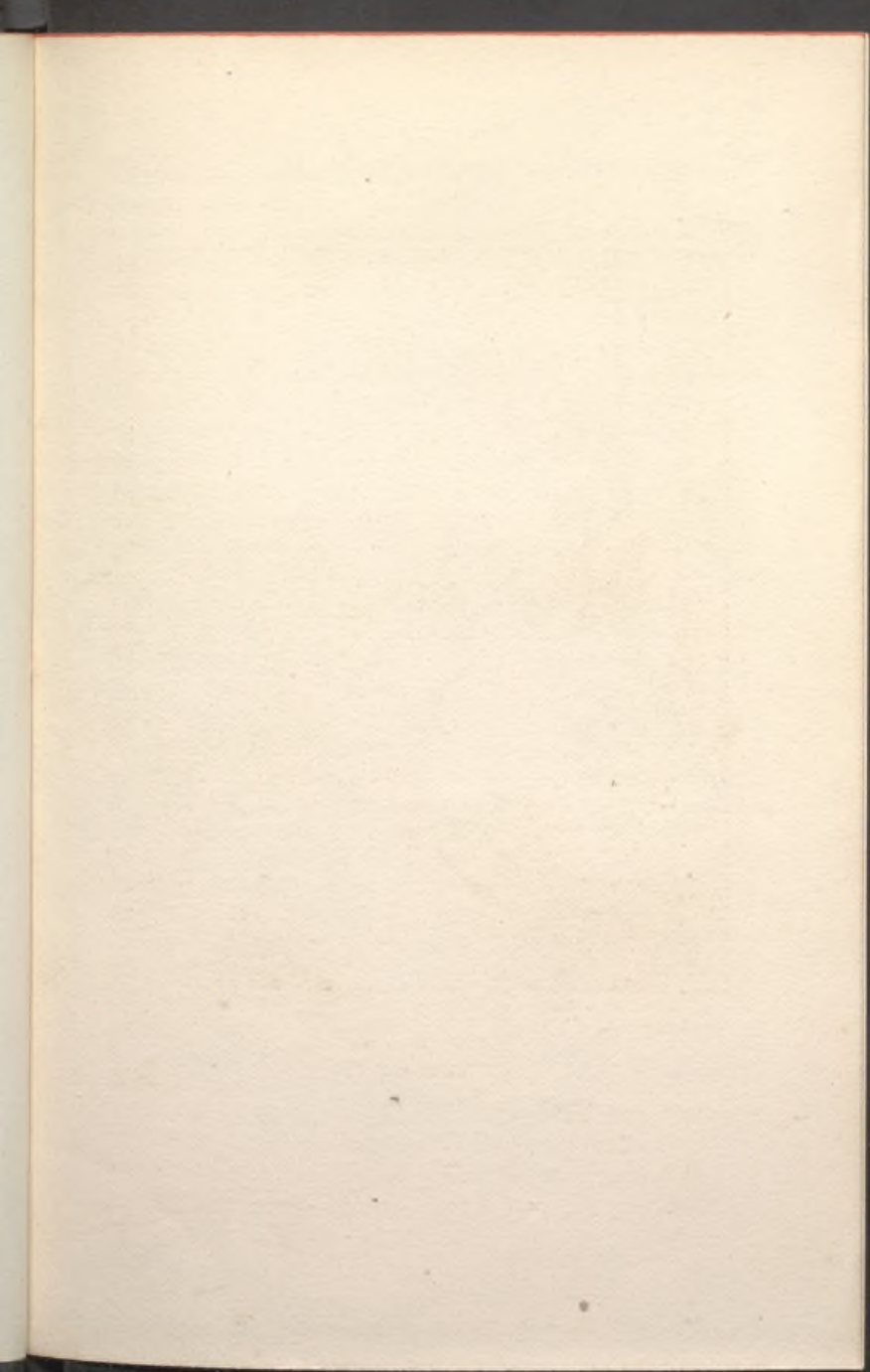
ron. Pudo Gregorio librarse de ellos ; pero cuando por muerte de los gefes de aquella persecucion iba á gozar de la quietud que necesitaba , vió llegar su última hora á la edad de casi noventa años , en el de 420 de Jesucristo. Supónese que se hizo conducir á la iglesia para recibir el Viático.

El pintor Zampieri ha representado este acto en el cuadro de este número , ya alegorizando la esperanza del Santo con los ángeles que aparecen en el espacio , ya caracterizando á ese Padre de la Iglesia con el símbolo que se le atribuye , el leon. La composicion está perfectamente dispuesta , están ocupados convenientemente los espacios , sin que pueda censurarse nada contrario á esa armonía entre la variedad y la unidad de líneas , de actitudes , de ademanes y de espresion de las fisonomías que constituye el verdadero efecto pintoresco ; en una palabra , las figuras están aquí combinadas de modo que presentan aquella verdad que solo puede aparecer bajo la direccion del arte. El personaje principal de esta escena , San Gerónimo, llama la atencion por la espresion de ardiente fé y de ilustrado entendimiento que ni la maceracion ni la vejez han podido apagar en aquel rostro , formando contraste con la extenuacion de su cuerpo. Los personajes circunstantes contribuyen no poco á la importancia del Santo, que es el solo objeto á que las curiosas miradas de todos van dirigidas. ¡ Lástima que el desnudo se haya empleado aquí tan inoportunamente !

Domingo Zampieri por sobrenombre el Dominiquino pintó este cuadro para la iglesia de san Gerónimo de la Caridad , sito en Roma. Solo le valió unos mil reales.

Le han grabado César Testa , Benito Farjat y Alejandro Tardieu.

Tiene alto 4 metros 28 de cent. ; y de ancho 2 metros 60 cent.





Paul Galari Venetiae p.

84.

JUPITER ET LÉDA.

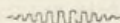
Tavola 31.

GIOVE E LEDA.

Lam. 278

JUPITER Y LEDA.

JÚPITER Y LEDA.



En tiempo del poeta satírico Juvenal, que vivió en el siglo de Augusto, estuvo en gran voga en la sociedad romana una danza barto lasciva que lleva el nombre de Leda, suponiéndose que traía su origen de una princesa de este nombre y de sus amores. Este origen pudo no ser cierto, pero puede dar razon de lo que la tal princesa pudo ser. Supónese que esta jóven (que debió de ser etolia), para salvar su honor comprometido por las imprudencias que cometió en las orillas del rio Eurotas en medio de una bandada de cisnes, hizo esparcir la voz de que Júpiter se habia enamorado de ella y la habia seducido bajo la forma de dicha ave.

Varias interpretaciones dieron los mitólogos á esta anécdota; pero por mucha que fuese la parte que la sensualidad tuvo en cada una de ellas, no llegó nunca á la que el pintor Pablo Caliari ó sea el Veronés, le ha dado en el cuadro de este número.

Cuenta la mitología que Leda fué hija de Thestio rey de Etolia y esposa de Tindaro. Fué á bañarse en el rio Eurotas; viola Júpiter; prendóse de ella: y con el objeto de lograr sus favores, transformó á Venus en águila, él mismo se metamorforseó en cisne, hízose perseguir por aquella, y de este modo halló amorosa acogida en los brazos de Leda. Nueve meses despues dió esta á luz dos huevos, de uno de los cuales nacieron Pollux y Helena, y del otro Castor y Clitemnestra.

Este mito sin embargo se presenta con algunas variantes, pero nunca de modo que pueda hallar motivo el arte para abusar de los medios de representacion del modo que lo ha hecho Pablo Caliari.

JÚPITER Y LEDA.

No insistiremos sobre el particular para que no diga la censura lo que lo censurado debiera haber dejado de representar.

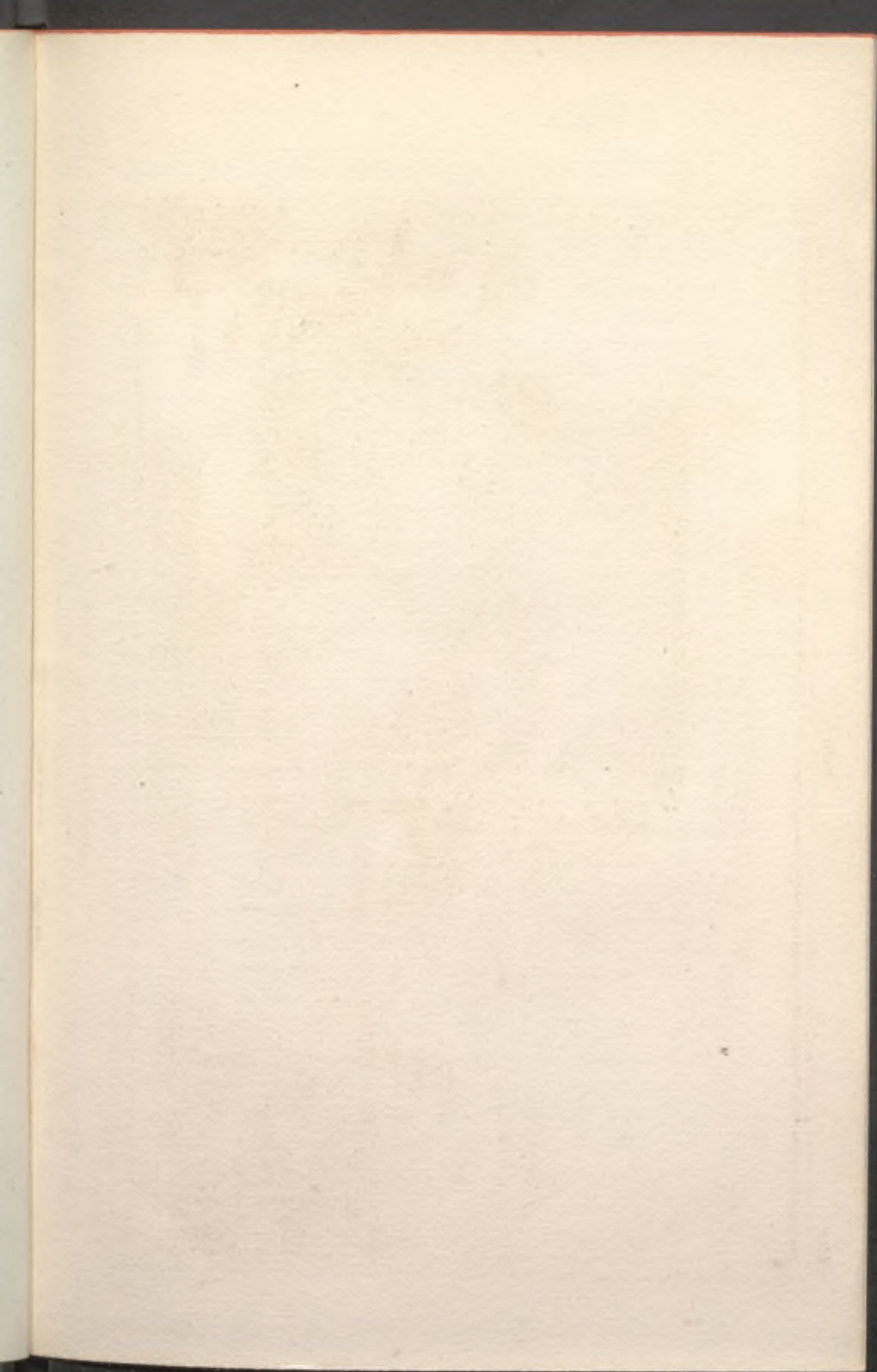
Y es tanto mayor el abuso de los medios de representacion, cuanto que en el modo de ejecucion no hay nada que tachar. La gracia y elegancia del dibujo, la frescura del colorido y la finura del pincel son admirables. La armonía de tintas ofrece todos los contrastes necesarios para no hacerse empalagosa, y presentar la verdadera magia del colorido. El desnudo de la figura, la blancura de la pluma del ave, los accidentes de los ropages que llenan el cuadro, debieron ofrecer al Veronés todos los elementos necesarios para lucir su gran talento como pintor.

¡ Por qué su genio no supo hallar otro asunto donde hacer gala de tan excelente dote, ó no supo mirar este mismo asunto bajo otro punto de vista que menos lastimase á la moral! ¿ Merece por esto tan notable obra la pena de la destruccion? No se prive al arte de los monumentos en que puede estudiar, como no deben faltarle teorías que hagan conocer al artista, que á mas de la forma, hay algo con que esta debe armonizarse para producir la belleza: y la belleza no es mas que lo verdadero y lo bueno bajo una forma sensible.

Este cuadro se encuentra en un perfecto estado de conservacion. Perteneci6 un tiempo al interventor general de Hacienda pública de Francia, Bertin: pasó despues á figurar en el palacio real de Paris. En el dia está en poder del conde Fower que dió por él 7,500 franc.

Le ha grabado Agustin de Saint-Aubin.

Tiene de alto 1 metro 20 centímetros; y de ancho 1 metro.





HONORES TRIBUTADOS A RAFAEL

EN SU MUERTE.

La representación en pintura de este hecho honra sobre manera al artista que eligió un asunto tan notable en la historia del arte. Nada de extraño tiene que al aparecer el cuadro del cual está copiada la lámina de este número, en la exposición de Paris de 1806 fuese tan generalmente apreciado.

Sabido es que la muerte de Rafael fué considerada *da tutta Roma come una pubblica calamità*, como dice Ticozzí; y que su cuerpo fué expuesto en el mismo cuarto en que murió, siendo visitado por infinidad de gentes, muy especialmente por sus amigos, por sus discípulos, por muchos artistas y escritores célebres, y por personajes de altas categorías y rangos, habiendo tomado en este último adios que la ciencia y el arte quiso dirigir al príncipe de la pintura, una parte muy notable el mismo papa Leon X. Una circunstancia debida puramente á la casualidad, llamó en este fúnebre obsequio la atención de todos los que á él asistieron, dando motivo á los entusiastas de aquella época y aun de las sucesivas; á comentarios en que las suposiciones han podido hacer mas ó menos papel, pero que no dejan de manifestar patentemente cuanto mereció el autor, y cual es el precio de la obra á que vamos á referirnos. En la misma sala mortuoria se halló todavía colgado de la pared el célebre cuadro de la Transfiguracion. M. Quatremere de Quincy en su historia de Rafael dice que esta circunstancia *hizo una impresion, que el tiempo no ha podido todavía borrar de la memoria de los hombres*: Estévan Ti-

HONORES TRIBUTADOS A RAFAEL EN SU MUERTE.

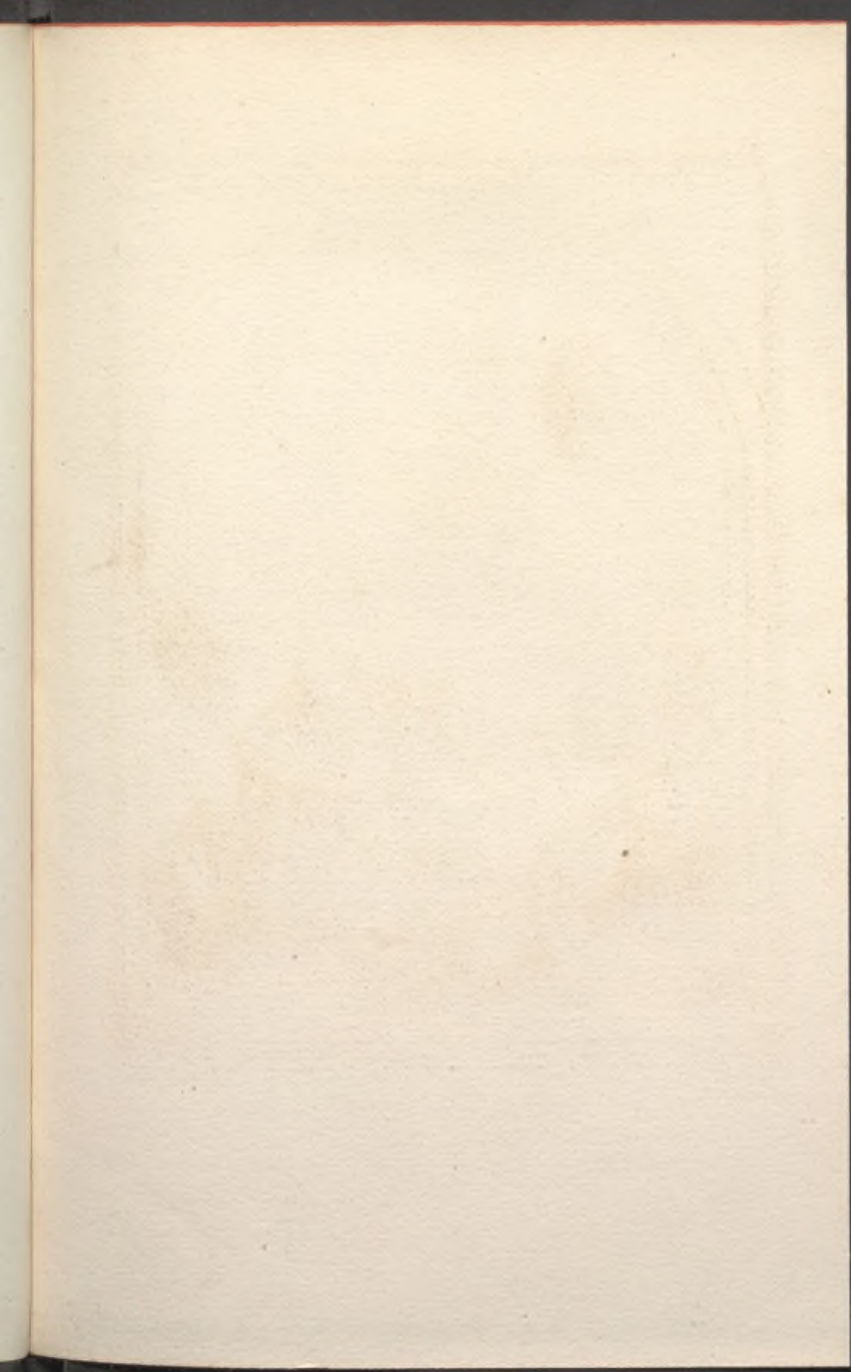
cozzi arriba citado, dice que *arrancó lágrimas á los que allí asistieron*. El pintor Bergeret se ha hecho en el cuadro de este número, fiel intérprete de todos estos sentimientos, y digno ilustrador de esta escena de la historia de Rafael; habiendo personificado, digámoslo así, en el Sumo Pontífice, la parte que Roma tomó en tan justo duelo, sin que por esto haya olvidado la concurrencia de los demás personajes que segun la historia, fueron á tributar á tan excelente artista los últimos homenajes de admiracion y de aprecio.

La composicion está en general bien dispuesta; los grupos están bien combinados, aun que se nota un tanto de simetría en los del primer término: y si bien la figura aislada que se ve en el centro del cuadro, destacándose de toda la escena del fondo rompe la monotomía que se hubiera hecho demasiado notable en el efecto general del cuadro, no deja de presentarse como un espediente un tanto rebuscado, que quita la ilusion y neutraliza la naturalidad con que hubieran podido aparecer situadas las figuras y los grupos.

Este cuadro figuró en otra época en el palacio de la Malmaison: desde allí pasó á Munich, en donde fué vendido á un aficionado belga despues de la muerte del príncipe Eugenio.

Le ha grabado Sixdeniers.

Tiene de ancho 2 metros 33 cent.; y alto 1 metro 42 cent.





Gouard Des pins.

ÉPICIÈRE DE VILLAGE.

ORZIERA DI VILLAGGIO.

Linn. 280.

UNA ESPECIERA DE ALORA.

UNA DROGUERA DE ALDEA.

Las droguerías de aldea son á los comestibles lo que las quin-
calleñas de las ciudades son á los muebles, dijes y alhajas de mero
adorno : son unas revenderías que tienen parte de droguería y parte
de abacería , y en las que lo mismo se vende un maraveí de can-
nela que una lonja de jamon , lo mismo un adarme de manteca que
un rábano y una lechuga.

No hay mas que examinar cada uno de los accesorios que llenan
los espacios del cuadro de este número , y podrá uno convencerse
de la variedad de artículos que constituyen el ramo de comercio de
esa tienda ; mientras que si se fija la atencion en la jóven que está
detrás del mostrador y vende los artículos que se le piden , y en las
demás personas que están en la tienda, una que espera el género que
la vendedora pesa , otra que cuenta el precio de lo que ha compra-
do , y otra que lleva ya lo que debe de haber pagado , tendremos
una idea completa de los distintos actos que queden verificarse en
aquella localidad , constituyendo los datos necesarios de la anima-
cion que en ella puede reinar. Multipliquense estos datos , y podrán
tenerse mayor número de figuras , pero no de tipos para la unidad
de la idea propuesta , que en el cuadro que nos ocupa , no es otra.
que la vida de la naturaleza en el acto determinado de la vida hu-
mana referente á la compra y venta de comestibles en una drogue-
ría de aldea.

El pintor holandés Gerardo Dow con su acostumbrada delicadeza
ha presentado en el cuadro que nos ocupa esta idea. Tódo está pre-
sentado aquí con suma naturalidad y espresion ; las fisonomías así

UNA DROGUERA DE ALDEA.

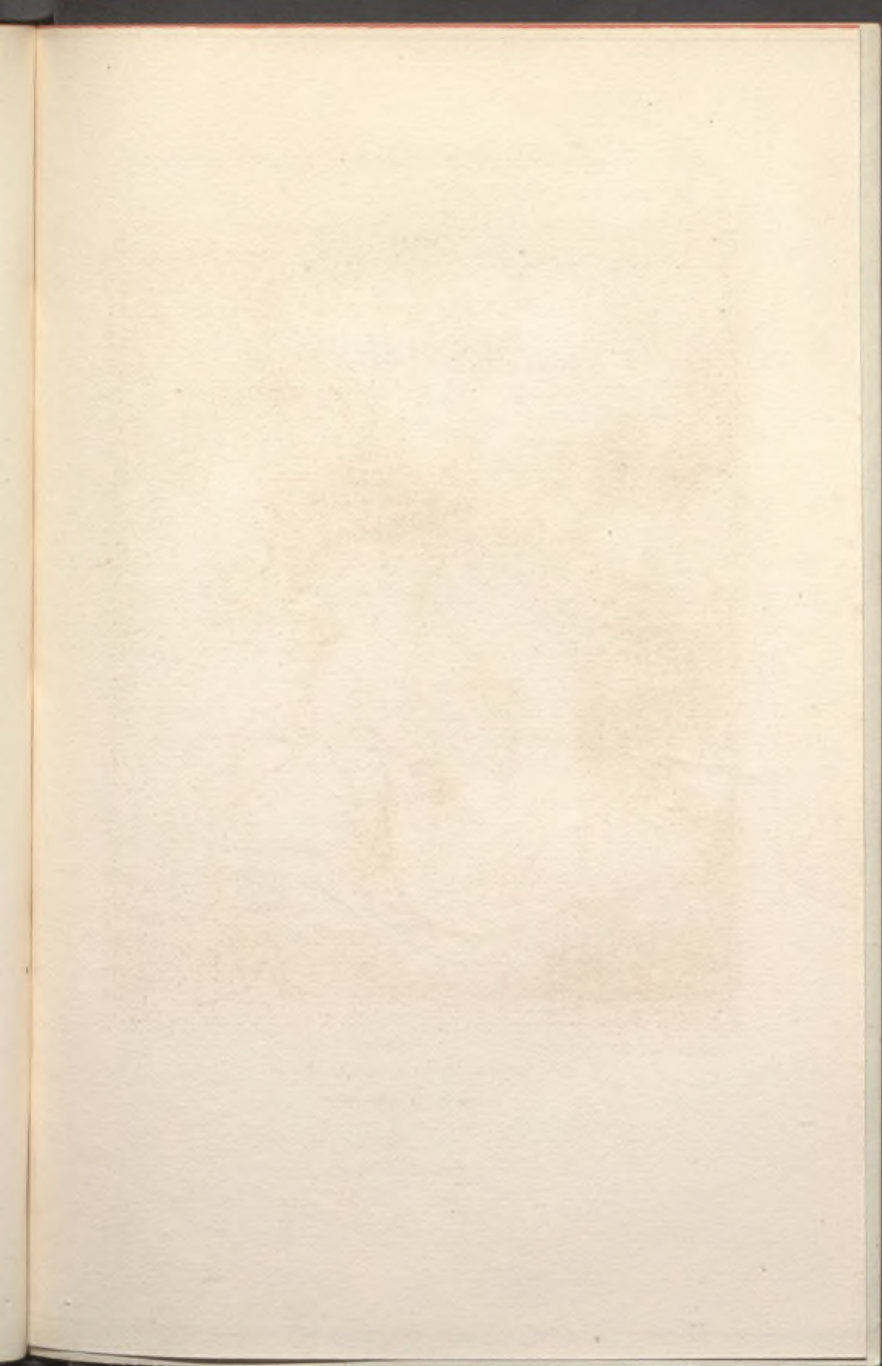
como las actitudes revelan perfectamente la situación en que se hallan los personajes respecto de las ideas que constituyen el fondo del cuadro. Como siempre, es aquí Dow tan minucioso en los detalles, como en la ejecución, sin perjudicar por esto al efecto del conjunto. De modo que esta obra puede ser considerada como una de las mas notables de su autor.

Este cuadro está pintado en tabla.

El trasiego que ha sufrido figurando en los mas ricos museos de Europa dice bastante en su favor; y eso que los precios que por él se han dado en las ventas públicas nunca han bajado de 17,000 francos. Hace bastantes años que se halla en el museo indicado en la cabecera de este artículo.

Le ha grabado Dambrun, para el museo publicado por Filhol.

Tiene de alto 39 centímetros; y de ancho 31.





Ant. Allievi in La Grotto p.

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS.

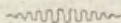
LA VERGINE E IL BAMBIN GESÙ.

Lam. 28.

LA VIRGEN Y EL NIÑO JESUS.

LA VÍRGEN Y EL NIÑO JESUS :

LA ZINGARELLA.



Con este sobrenombre italiano es conocido el cuadro de este número ; sobrenombre que vale tanto en español como , *la gitanilla* .

La opinion vulgar , no los datos históricos , pueden haber considerado á la Virgen Maria con alguna afinidad con esa raza atezada que apareció en Europa á principios del siglo xv , originaria probablemente de Egipto , por cuya razon debió de ser llamada en español *egipciana ó egitana* y , en la actualidad , *gitana* ; pero haciendo justicia á ese mismo vulgo , no debe creerse , que al dar el de Nápoles al cuadro de este número el sobrenombre de *zingarella* equivalente á *gitanilla* , fuese impulsado por un sentimiento irreligioso , sino que prudencialmente juzgando , debe creerse que quiso expresar con ello un sentimiento de amor , dando á la Madre de Dios otra alabanza entre las muchas que se le tributan : alabanza terrena si se quiere , pero no menos nacida del corazon . Al cabo el vulgo de Nápoles , como hubiera podido hacer el de España ateniéndose muy especialmente á la analogia del color de la tez de los gitanos con el de la Virgen , no quiso hacer mas con el tal sobrenombre que llamar *bella* á la Madre de Dios representada en el cuadro de este número .

La opinion de que la Virgen Maria debió de ser morena no deja de tener algun fundamento en los sagrados libros . Léase sino el versículo 4 del Cantar 1 de Salomon , que los esclarecidos intérpretes de aquellos libros refieren místicamente á la Virgen Maria :

LA VIRGEN Y EL NIÑO JESUS : LA ZINGARELLA.

« Nigra sum sed formosa, filia Jerusalem, sicut Tabernacula Cedar, sicut pelles Salomonis : »

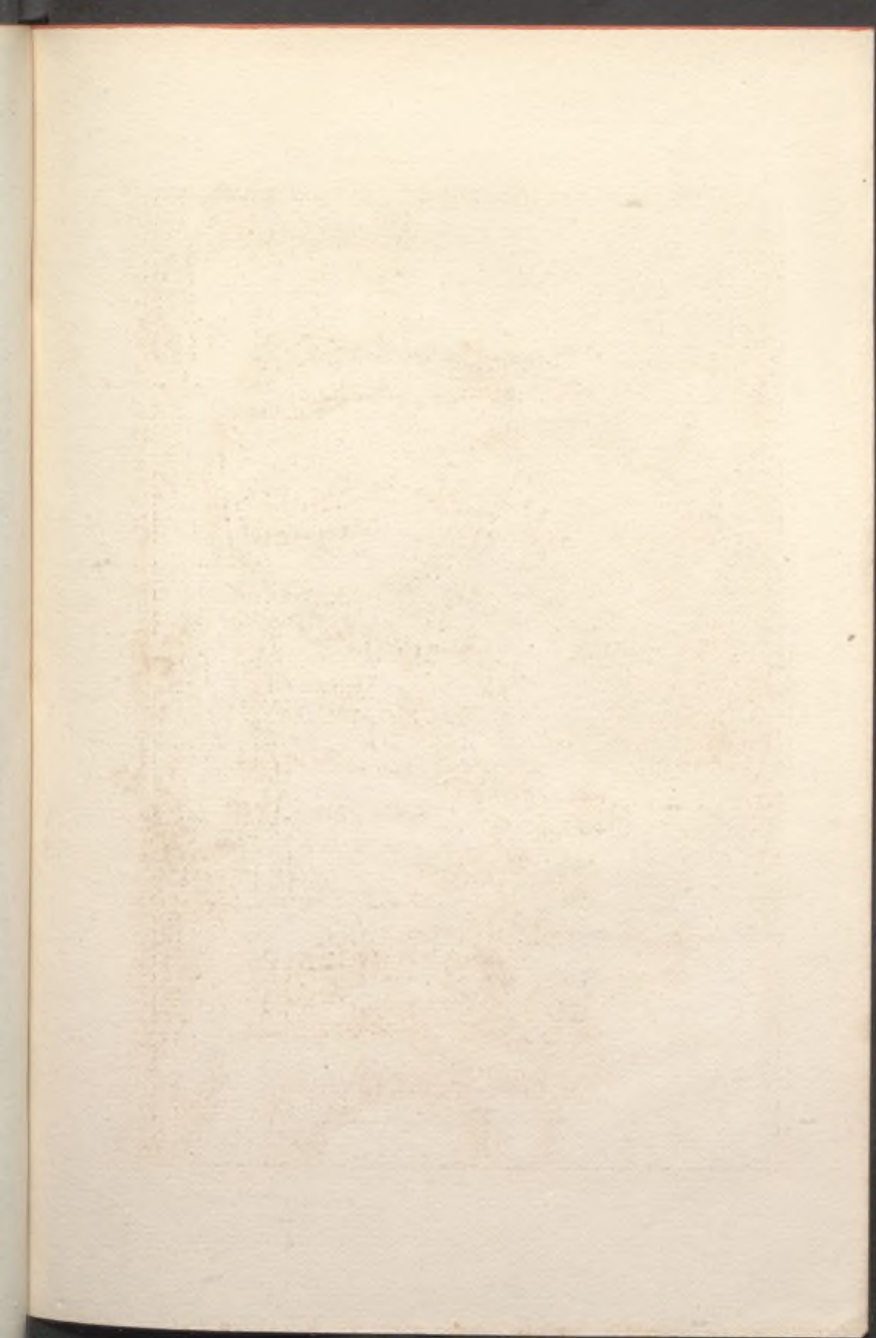
« Negra soy, pero hermosa, hijas de Jerusalem, como las tiendas de Cedar, como las pieles (de las tiendas) de Salomon.

A estos datos pueden añadirse los que puede proporcionar la lectura de algunos autores eclesiásticos entre ellos el monge é historiador Niceforo Calixto acerca del color que *tiraba al de trigo*, y demás circunstancias personales de la Virgen, para poder conocer el modo de caracterizar á esta Santísima Señora en las distintas situaciones de su historia particular. No es esto censurar los tipos que el arte de acuerdo con la piedad tiene consagrados, porque sabido es lo que en asuntos de esta naturaleza se deben mutuamente la piedad y el arte para respetarse sus respectivos derechos.

Existen muchas copias, y muy notables, de este cuadro. El autor de los artículos con que apareció por primera vez este Museo en Francia cita muy especialmente la que posee en Londres Sir Jorge Fairholme, diciendo que debe considerarse como original toda vez que las variantes que en él se notan suponen una mano que no puede ser la de un simple copista. No conocemos el tal cuadro; pero podemos decir, que tales variantes son de tal naturaleza, que bien pueden constituir una obra original, toda vez que segun dice el referido articulista, además de la Virgen en la misma actitud que tiene en el cuadro de este número hay en el de Fairholme, San José, un asno, dos conejos, dos lagartos, no figurando en el rompimiento de la parte superior mas que dos ángeles.

El cuadro de este número ha sido grabado por Rossi y por Antonio Porporati.

Tiene de alto 53 centímetros; y de ancho 42.





HERMANN Y THUSNELDA.

El asunto del cuadro de este número no debe buscarse en los fastos de la historias sino en las ficciones de la fábula ; motivo por el cual mejor puede considerarse esta obra como ilustracion de un hecho histórico. A esto puede muy bien llamarse tomar la poesía de segunda mano ; y como quiera que el cuadro poetice los hechos del poema al cabo no se tendrá mas que le poesía de una poesía. Por estos medios llega á desfigurarse la historia hasta lo infinito.

Cuentan los historiadores que doce años antes de la era vulgar el consul romano Druso principió á atacar á los germanos , habiendo llevado las legiones hasta las márgenes del Elba. Los romanos trataron de formar insensiblemente de la parte de la Germania que conquistaron una provincia romana ; pero una conspiracion fraguada habilmente por un príncipe de los Cheruscos , hijo de Seigmar , y á quien los romanos llamaron Arminius , destruyó todos sus planes. Varios cónsules sucedieron á Druso en el mando de las legiones romanas : en el año ix de la era vulgar le tenia Quintilio Varo. Un *hermann* de los Cheruscos , (como si se dijera , un gefe de cuyo título formaron los romanos el nombre propio *Arminius*) á quien Octavio Augusto habia colmado de distinciones , mas celoso de la libertad de su país , que del título de ciudadano romano , llamó secretamente á las armas á sus compatriotas , engañó á Varo , y en el bosque de Thenteberg quedó derrotado completamente el ejército romano. Varo desesperado se mató.

El poeta Klopstock compuso sobre este hecho un drama cuyo protagonista es el gefe Cherusco con el nombre de Hermann , el

cual ama á una jóven llamada Thusnelda. Hermann vencedor, va á sacrificar en los altares erigidos por sus padres. Sus compañeros le presentan las insignias y armas cogidas al enemigo entre ellas el escudo de Varo. Thusnelda dirigiéndose á su amante le dice: — « Libertador de la patria recibe de Thusnelda la corona de ramas sagradas. » — Y al mismo tiempo sus compañeros esparcen flores al rededor del héroe, mientras que un bardo manifestándole el reconocimiento del pueblo, da gracias á los dioses por el beneficio recibido.

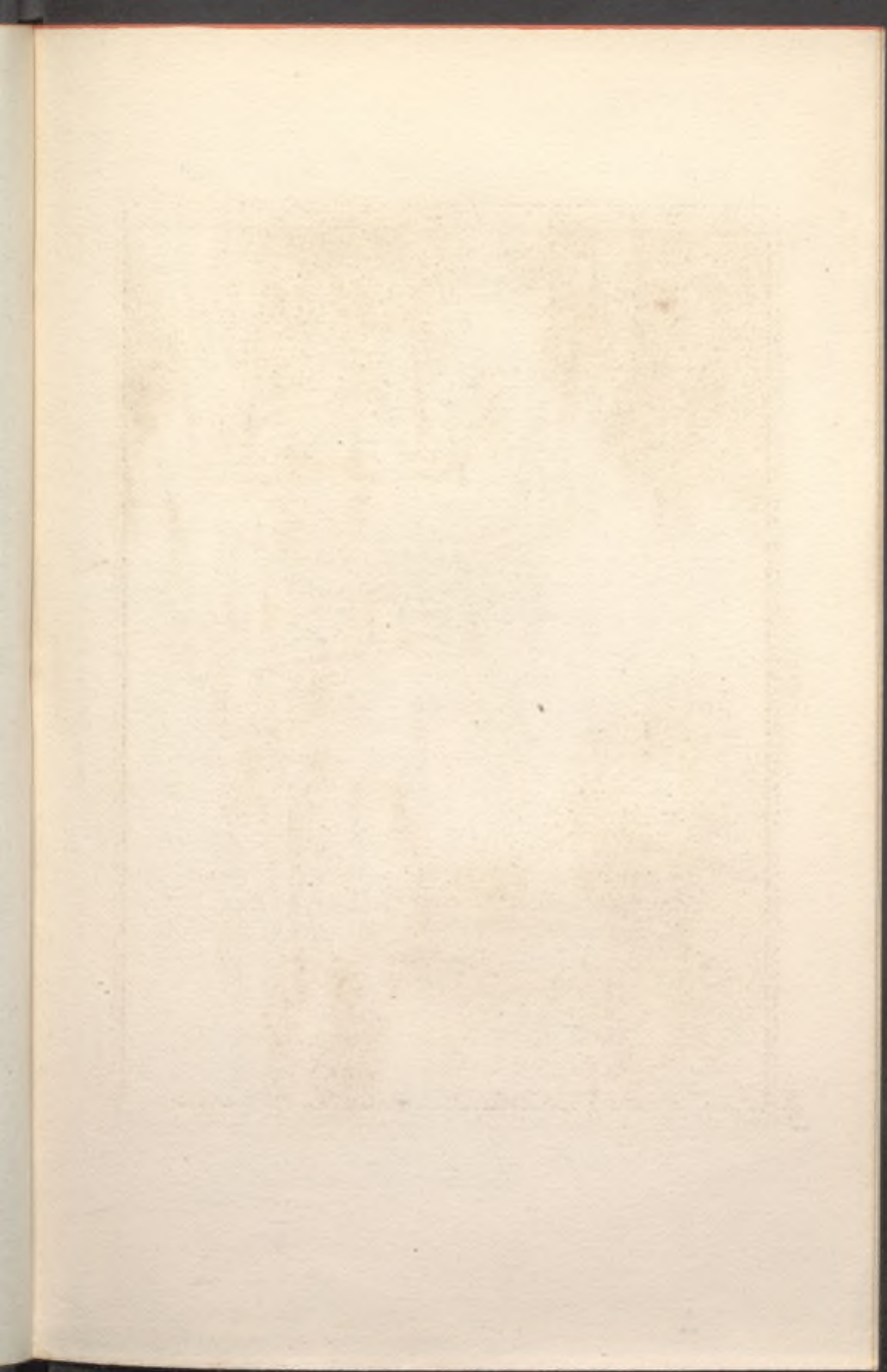
De este drama, y no de aquella narracion histórica, tomó Maria Ana Angélica Kaufman el asunto para este cuadro.

Aun que la composicion es rica y llena de animacion, aun que puedan apreciarse cual se merecen, graciosas actitudes y hasta bastante correccion de dibujo; sin embargo, no puede dejarse de echar de menos en las formas de los personajes ese tipo propio de aquella raza primitiva, que los germanos en su orgullo decian que se habia conservado pura entre ellos desde la creacion del mundo. Y si no hubiese querido la artista dar asenso á esa creencia, bien hubiera podido dar una presencia mas varonil al menos á ese Hermann, cuyas formas casi pueden confundirse con las de las doncellas que echan flores á su rededor.

Aunque el colorido no es lo que mas puede apreciarse en este cuadro, dicen los críticos, que es superior al que tienen otras obras de la artista.

Este cuadro ha sido grabado al diseño por J. B. Durner y por C. Kotterba para la obra *Galeria imperial* publicada por Carlos Haas.

Tiene de ancho 2 metros 28 cent.; y de alto 1 metro 67 cent.





EL NIÑO MOYSÉS EXPUESTO

EN EL NILO.

El asunto del cuadro de este número está tomado de los capítulos I y II del Exodo. No transcribiremos extensamente el texto, porque no lo permitirían los límites á que debe este artículo circunscribirse, ya que el pintor ha condensado habilmente distintos momentos de la accion á fin de hacer inteligible su obra. Sin embargo, siguiendo el plan que nos hemos propuesto para la redaccion de los artículos con que van acompañadas las láminas, es necesario indicar cuales son tales momentos.

Los referidos capítulos del Exodo dan á conocer, que creció con tanto esceso el pueblo de Israel en Egipto, que el Faraon, previniendo el que en caso de guerra pudiese tomar partido con los enemigos, trató de oprimirle con arte. Dispuso pues, que fuesen ahogados los niños que naciesen de las hebreas y se reservasen las niñas. El israelita Amram tuvo de su mujer Jocabed un niño que pudo ocultar por espacio de tres meses; al cabo de los cuales hubo de tomar distinto partido. Tomó pues, Jocabed una cestilla de juncos, la calafateó, y poniendo dentro al niño, *lo abandonó en un carrizal de la orilla del rio*, quedándose á lo lejos una hermana suya y observando el paradero del caso. Y hé aquí, como dice el texto, que descendía la hija de Faraon para lavarse en el rio etc. etc.

Es preciso indicar aquí de paso, que Amram á la sazón tenía ya de Jocabed otro hijo llamado Aaron, el cual contaba tres años de edad. Esto se deduce del versículo 7 del cap. VII del mismo libro del cual están sacadas las anteriores noticias.

EL NIÑO MOYSÉS EXPUESTO EN EL NILO.

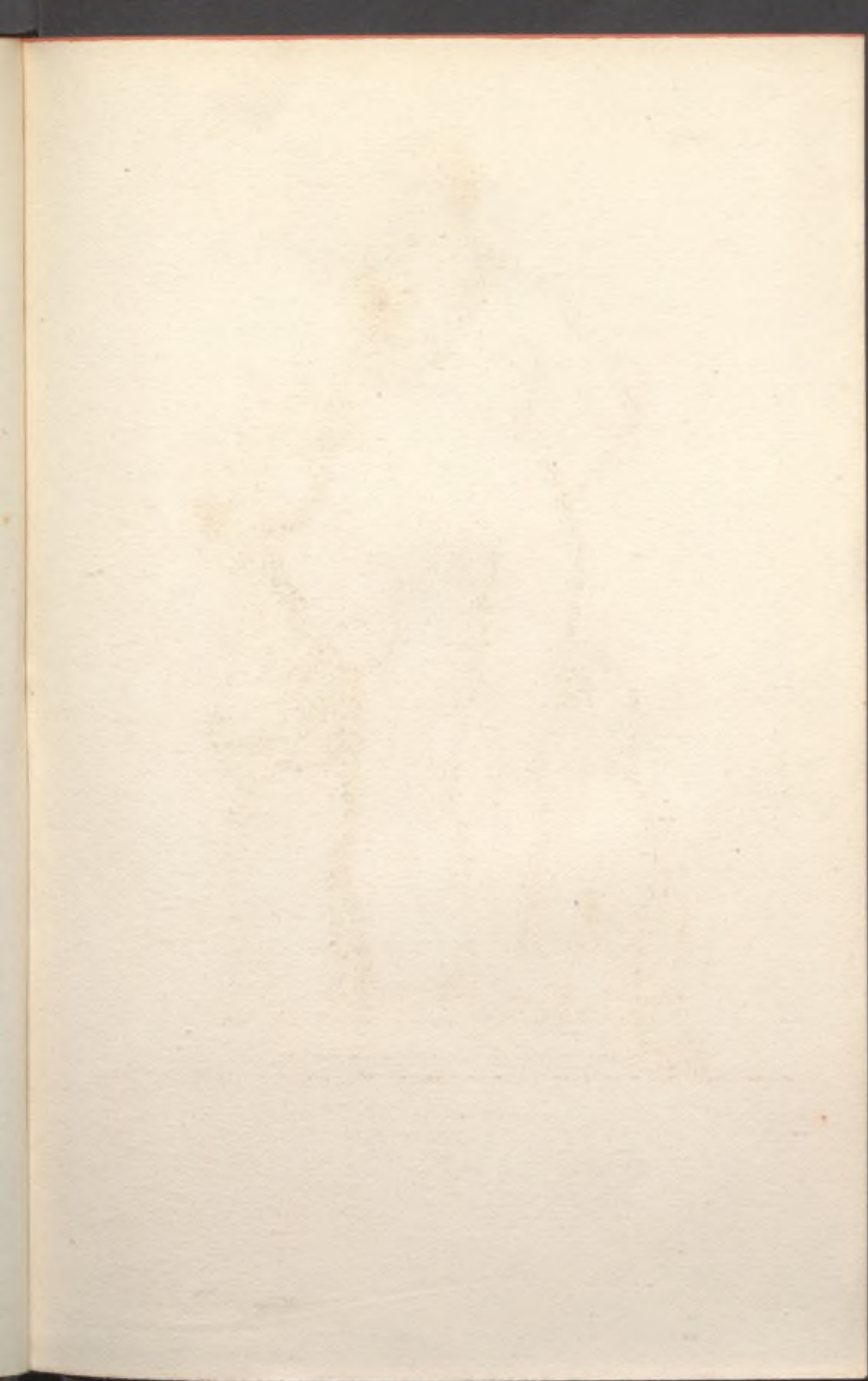
El Pintor Poussin con su acostumbrado talento, presenta aquí á Jocabed exponiendo al niño Moysés en las aguas del Nilo; cerca de ella está su hija mayor Maria, anunciando, ó previniendo el caso que podia suceder, ya que señala á la hija del Faraon que se vé venir á lo lejos: en primer término se vé á Amram con el niño Aaron, aquel con la resignacion propia del que no ve otro partido mas ventajoso que tomar, esté como admirado de la esposicion de su hermano menor.

Pero si la accion está caracterizada del modo conveniente respecto de los personagés, no así respecto del lugar de la escena. Nadie diria que esta se verificó en Egipto, segun la clase de vegetacion que aquí se figura, y el estilo de los edificios que forman la ciudad que se eleva en el fondo. Quizá Poussin no tuvo noticias de aquel país. Y debe creerse así pensando prudentemente, ya que Poussin es de los pintores de la época del llamado Renacimiento que mejor apreció y tuvo en mas cuenta la propiedad arqueológica y todas las demás conveniencias históricas. En este mismo cuadro no deja de conocerse esa tendencia y esa erudicion de Poussin. No habiendo caracterizado el país por su aspecto natural le ha simbolizado con una alegoría: ha personificado el rio Nilo por medio del personage que se ve en el cuadro: es un hombre de aspecto grave y edad madura apoyándose en un esfinge, y teniendo en la mano el cuerno de la abundancia. Verificase junto á él la exposicion del niño Moysés, con lo que puede quedar así representado alegóricamente, así como lo está naturalmente, el pensamiento indicado al hacer la narracion de la accion; *lo abandonó en un carrizal de la orilla del rio*. Sin embargo, fuerza es confesar que ese mito no tiene de egipcio mas que el esfinge.

Este cuadro le pintó Poussin en 1654 á la edad de 60 años. Pintole para su amigo Stella.

Figuró en la coleccion del palacio real de Paris. En el día se halla en poder del conde Temple, que dió por él 20,000 francos.

Le grabó Claudina Stella y mas adelante Charteau y Benito Audran. Tiene de ancho 2 metros 12 cent.; y de alto 1 metro 38 cent.





MÉLÉAGRE.

MELIACRO

Lám. 284.

MELIACRO.

MELEAGRO.

Hijo de Eneas rey de Calydon en Etolia , y de su primera esposa Althea. Fué uno de los héroes de la Grecia , habiendo tomado parte en la expedición de los argonautas y distinguiéndose muy especialmente en la caza del javalí que devastó por algun tiempo las comarcas de su patria. Las circunstancias que mediaron en su nacimiento decidieron de su suerte. Su madre cuando le dió á luz , supo por el oráculo que el niño moriria cuando quedase consumido el tizon que en aquel instante ardía en la hornilla ; por consiguiente se apresuró á retirar del fuego aquel combustible ; habiéndole escondido dentro de la tierra. Su padre en el sacrificio que ofreció á los dioses en accion de gracias por haber tenido un hijo , olvidó á Diana ó á Ceres ; y la diosa irritada se vengó enviando un enorme javalí á devastar las comarcas calidóneas. Cuando Meleagro manejó con destreza las armas , reunió á sus amigos , héroes tambien de la Grecia , y en union con su querida Atalante se lanzó á la caza del monstruo del cual se dice que tenia el tamaño de un toro , lanzas por cerdas , colmillos como el elefante , y un aliento pestilente que envenenaba al que llegaba á respirarle. Echion fué el primero que le atacó , pero erró el golpe : Jason no fué mas feliz : el tiro de Mopso le alcanzó , pero sin herirle , y le embraveció : la bella Atalante le hirió con una flecha detrás de la oreja : Meleagro le atravesó entonces con el venablo ; y despues que Amfiarao le hubo acabado , le cortó Meleagro la cabeza y la ofreció á su querida , la cual recibió satisfecha tan justo presente. Esta hermosa preferencia escitando los celos entre los cazadores promovió una sangrienta liza de

MELEAGRO.

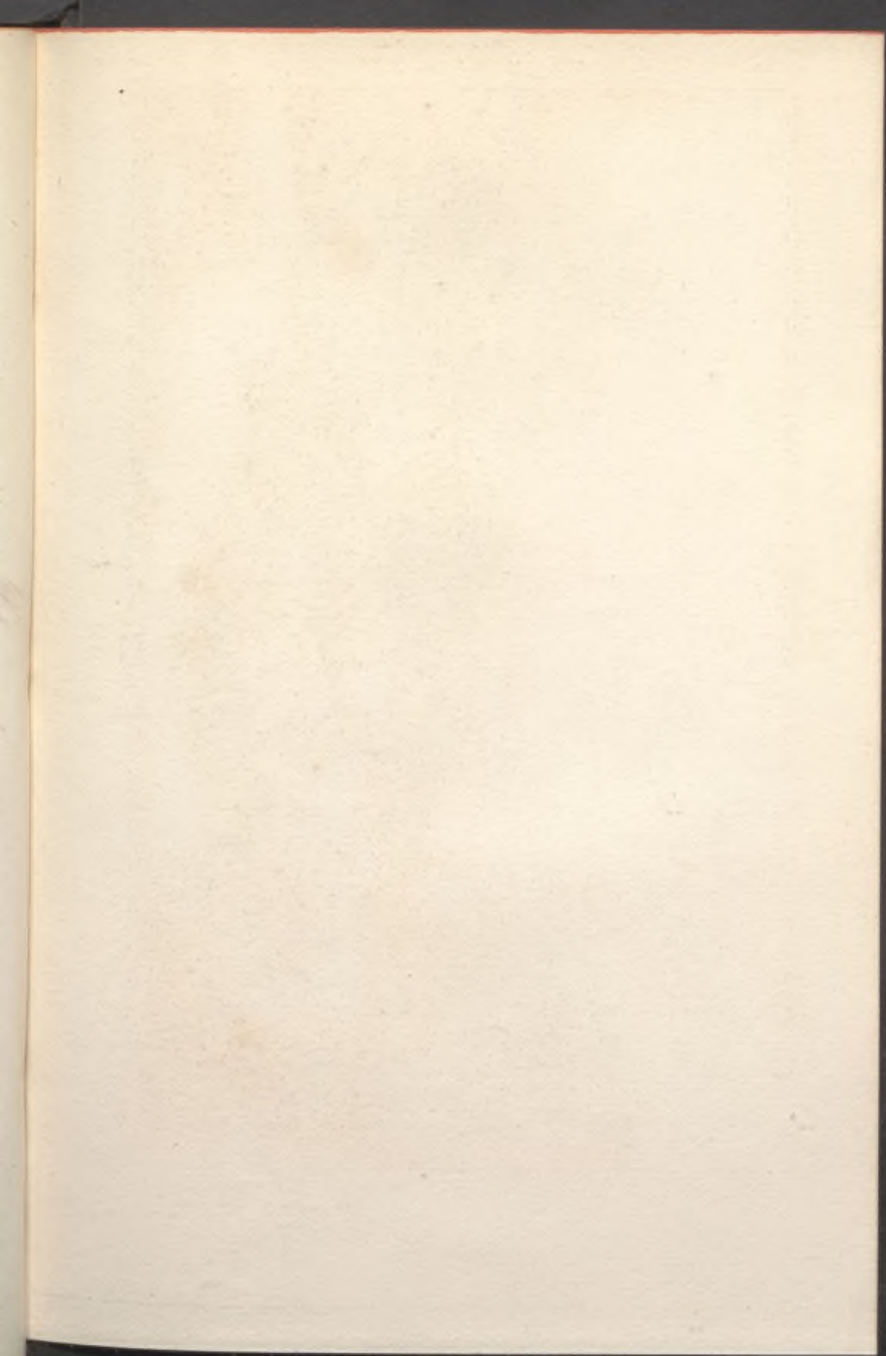
la cual salió Meleagro vencedor ; no sin haber dado muerte á sus dos tios maternos Plexipo y Toxeo. Este hecho exasperó á Althea irri-tándose ciegamente contra su hijo hasta el estremo de recordar la prediccion del oráculo : así fué que desenterró el fatal tizon , y le arrojó en la hornilla , desde aquel momento sintió Meleagro arder en sus entrañas un fuego devorador , que acabó con su vida , ha-biendo durado cuanto tardó el tizon en estar reducido á ceniza.

El jóven héroe esta aquí , no en el reposo de la imágen ni en la libre animacion que prepara á la individualidad á entrar en relacio-nes con lo que pasa á su alrededor , sino en la simple actitud del movimiento : no marca un momento determinado , sino que parece que ha entrado en el reposo despues de la accion , al propio tiempo que se prepara para entrar de nuevo en ella y reincidir en el reposo.

Las formas juveniles del cuerpo , mas bien que las varoniles , la cabeza del javalí que debió de sostener con la mano derecha , la clamid , del jóven griego , el perro que está á su lado , son circuns-tancias características del héroe de la caza del javalí de Calydor ; y difficilmente mientras otros datos relativos al sitio en que fué en-contrada la estátua , destino que tuvo , y otros que seria largo enumerar , no vengan á desmentirlo , podrá darse al personage aquí representado una calificacion mas conveniente.

La estátua que nos ocupa ha sido grabada por Perier , por Auden-Aerd , por Cunégo , por Bossi y por Guerin.

Mide la talla de 2 metros 3 centímetros.



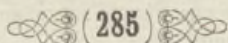


Abate de Tivoli, p. 104.

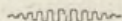
VUE DE TIVOLI

VIGNONS DE TIVOLI.
VUE DE TIVOLI.

Abate 265.



VISTA DE TÍVOLI.



Tívoli es una ciudad (la antigua Tibur) situada al nordeste de Roma, en la margen izquierda del río Teverone (el antiguo Anio) y sobre una montaña escarpada que ofrece puntos de vista muy pintorescos, tanto mas, cuanto que en aquellas inmediaciones forma el río varias cascadas y hay restos de edificios célebres en la antigüedad, tales como el de la Sibila y el de Vesta.

El aspecto de aquella comarca no podía menos de interesar á un pintor como Felipe Roos, que por influencias de un país natal, Francfort, debió ser paisista, y por las de su patria adoptiva, Tívoli, debió de pertenecer á la escuela italiana.

Dos proposiciones sentamos aquí que necesitan esplicacion, proporcionando coyuntura favorable para algunas consideraciones relativas á la verdadera significacion de la palabra Escuela en pintura.

Se ha dicho que Roos por influencias de su país natal debió ser paisista. No debe entenderse esta proposicion en su estricto significado; porque ni ha habido en Francfort ninguna escuela paisista, ni ha nacido precisamente entre los habitantes de la alta Alemania este género de pintura. Lo que se quiere significar es, que mas en contacto tales moradores con los de los países bajos de la Alemania, pudo Roos en sus primeros años sentirse inclinado á la pintura de simpatía que indudablemente nació en aquellos países, habiéndole desarrollado en Italia.

Se ha dicho además que por las influencias de su patria adoptiva, debió de pertenecer dicho artista á la escuela italiana. Bien pudo su larga permanencia en Italia hacerle adquirir la manera y gusto de

VISTA DE TÍVOLI.

los artistas de esta region, circunstancia que no es fácil apreciar debidamente con un simple contorno de una de sus mejores obras como es la lámina de este número; pero no existiendo como no existe en Italia ninguna escuela afecta especialmente al paisaje, ó se ha de considerar á Roos como fundador de ella, ó será preciso conceder que la patria adoptiva fué la sola y única razon de considerar á este artista como afiliado en la escuela italiana. En el primer caso será decir que la naturaleza del pintor no merece consideracion alguna para la calificacion de la escuela á que el artista pertenezca; en el segundo será sostener en cierta manera la opinion contraria. Pero si se juzga del primer modo debe convenirse en que si la razon vale respecto de Roos, debe valer tambien respecto de otros pintores como Poussin y Ribera, los cuales apesar de deber ser considerados, quizá con mas razon que Roos, como afiliados en las escuelas italianas, se tienen, el uno como perteneciente á la escuela francesa y el otro á la española. Si se juzga del segundo modo será preciso convenir en que Felipe Roos apesar de las influencias del estilo y del gusto italiano que pudo sentir no debe considerarse como afiliado en la escuela italiana.

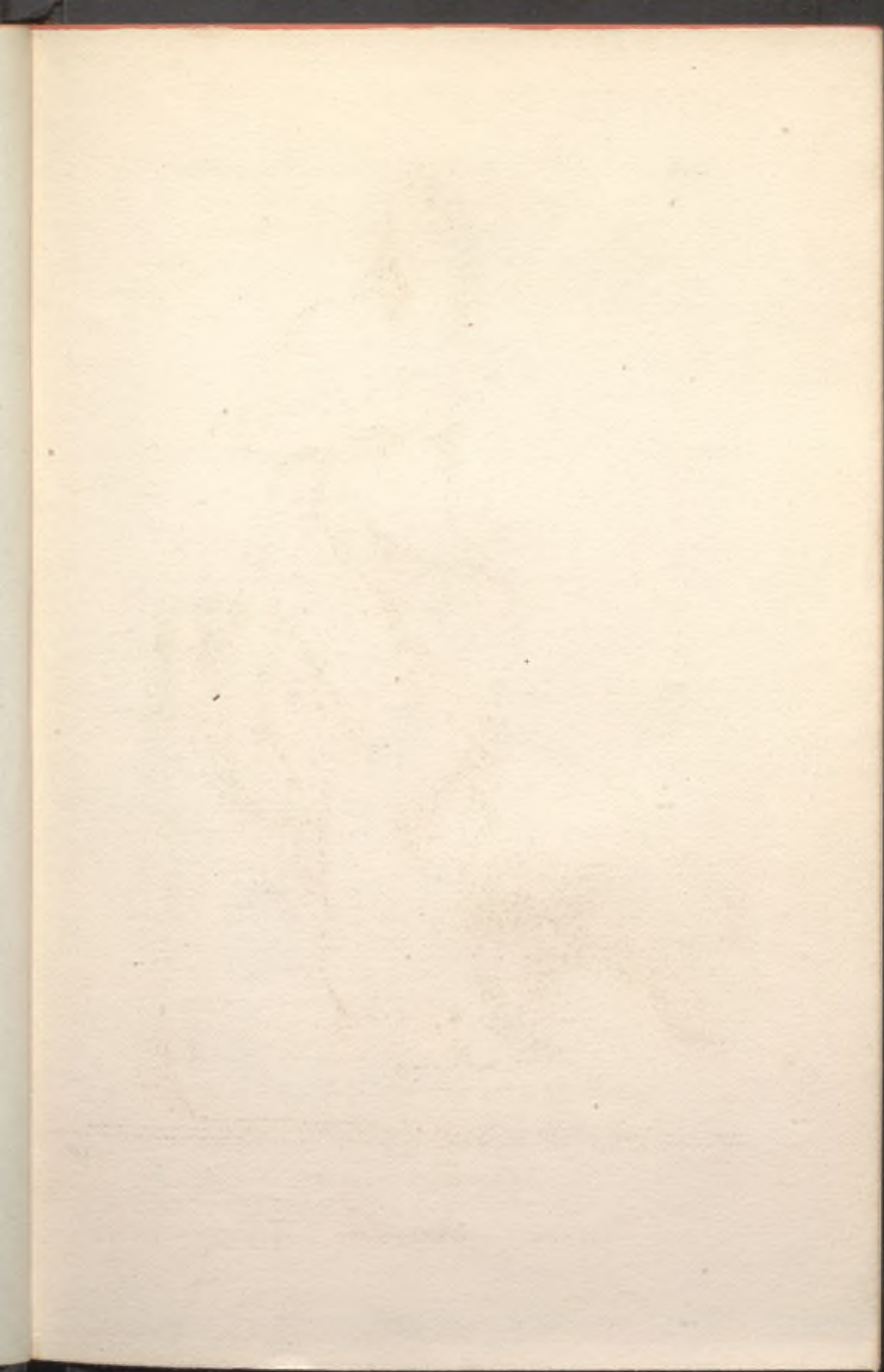
Estas contradicciones son hijas del poco aprecio que hasta el dia han merecido las teorías artisticas. Solo cuando sean conocidas del modo conveniente se sabrán ver los verdaderos elementos constitutivos de la Escuela, no en las condiciones relativas á localidad alguna, sino en la uniformidad de estilo.

En el cuadro de este número ha presentado el pintor un punto de vista mas extenso que lo que tuvo de costumbre; pintó los animales con aquel talento que siempre le distinguió: y aun que agrupó ingeniosamente los pastores que aqui aparecen, dejó ver una vez mas sus pocos conocimientos en el dibujo de la figura humana.

¿Este cuadro se halla todavía en Inglaterra en el gabinete de M. Hadley?

En 1765, le grabó Guillermo Elliott.

Tiene de ancho 2 metros 17 cent.; y de alto 1 metro 45 cent.





Johns inv.

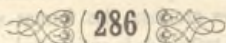
258.

NYPHE SE BAIQNANT.

NINFA CHE SI BAGNA.

Lan. 286.

UNA NINFA BAIQNANTE.



NINFA EN EL BAÑO.

En el parque de Rambouillet anexo al palacio Real que existe en aquella población, el rey de Francia Luis XVI estableció en 1786 un aprisco en el cual solo fueron admitidas las castas de merinos importadas de España; siendo esta la base de la cria de un buen ganado lanar en Francia y del comercio de lanas en toda aquella comarca. Hacia ocho años que el mismo rey había hecho construir allí una lechería á fin de proporcionar este atractivo mas á aquel sitio, halagando de este modo el gusto de su esposa Maria Antonieta amante de los placeres campestres. Por indicaciones de Robert artista decorador de aquel real sitio, el escultor Pedro Julien quedó encargado de las esculturas que debieron decorar la nueva lechería. Entre estas esculturas cuéntase la estatua que ofrece la lámina de este número.

No podemos decir á punto fijo el puesto que debió tal estatua ocupar; pero en aquel parque donde tan estensos estanques reflejaban la imágen de los árboles que los rodeaban convidando á bañarse en sus aguas, en aquella lechería donde podia saborearse la leche mas pura del mejor alimentado ganado, en una palabra, donde podia gozarse del placer del baño y del alimento mas nutritivo, la estatua de una ninfa en actitud de salir del agua y teniendo por la trailla una cabeza del ganado que allí se criaba, es una idea sencilla si se quiere, pero no por esto menos feliz; teniendo suma oportunidad, y pudiendo perfectamente darse una razon del sentido simbólico que la estatua encierra.

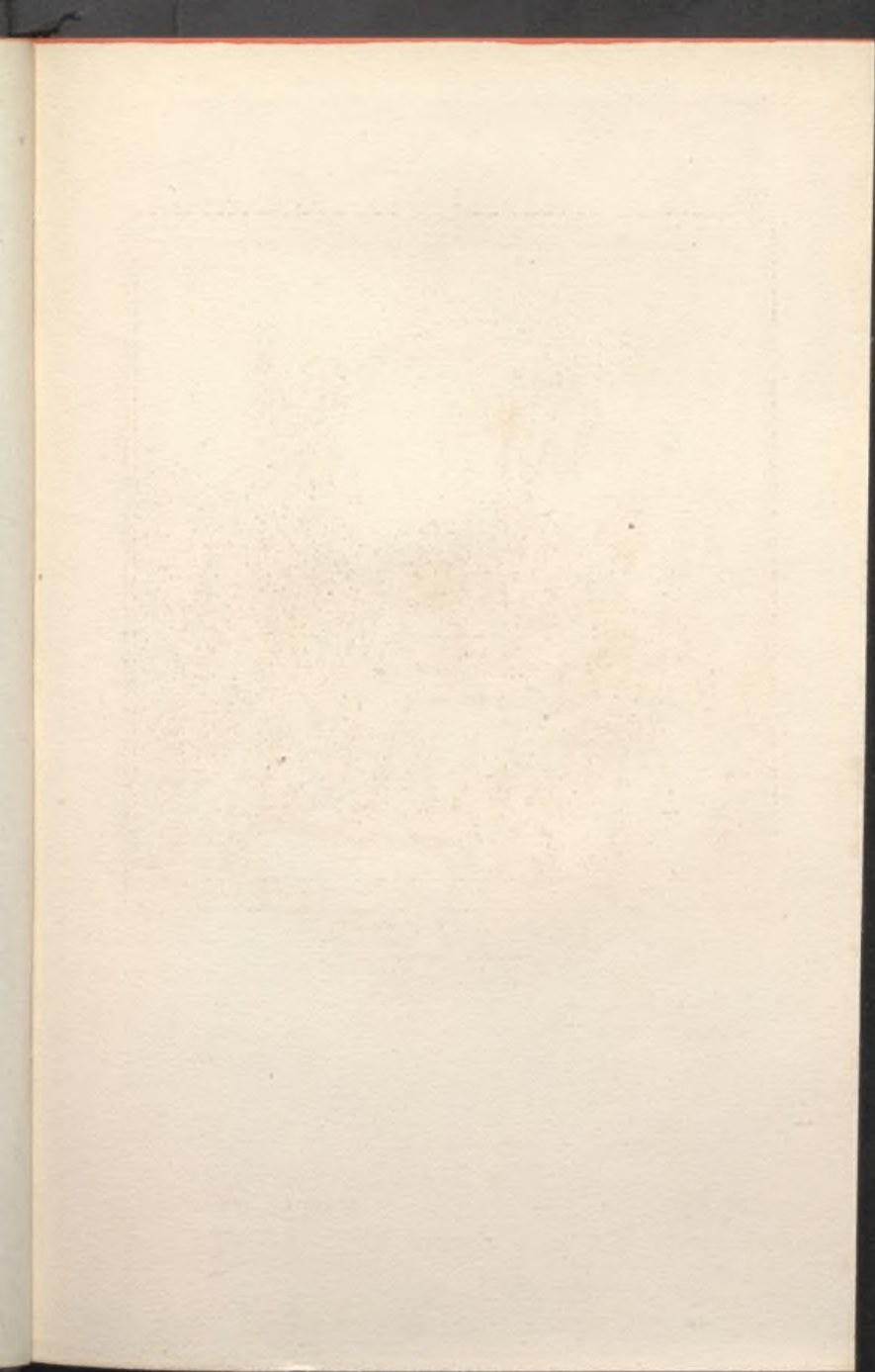
En el dia, colocada la estatua que nos ocupa en un museo, ha

NINFA EN EL BAÑO.

perdido todas las conveniencias de localidad que revelaron este sentido. Pero no por esto ha perdido las excelentes cualidades que la adornan. Su actitud es graciosa, las formas son escogidas sin ser una copia de ningún trabajo de la antigüedad. Se conoce que el autor quiso hacer, no lo que los griegos hicieron sino del modo que lo hicieron; tomó la naturaleza por base de imitación, y el arte por regla de representación. Así logró Julián dar á su estatua los encantos de la verdad, los atractivos de la expresión y de un sentido propio y conveniente.

La buena calidad del material en que está esculpida, contribuye un tanto á realzar la vida que se transparenta en esas superficies: el mármol tiene un grano sumamente fino y una blancura perfectamente igual.

Mide la altura de 1 metro 67 centímetros.





Monforte pinx.

571.

LÉONARD DE VINCI MOURANT

LEONARDO DA VINCI MORIBUNDO.

L'été. 287.

LEONARDO DE VINCI MORIBUNDO.

LEONARDO DE VINCI MORIBUNDO.

Luis XII de Francia en 1509 nombró pintor de la corona á Leonardo de Vinci. Francisco I que le sucedió, reconquistada la Lombardia en 1516, quiso llevar á su corte al pintor de la corona, y Leonardo convino en seguirle. Señálóle el rey una pensión de 700 escudos anuales. Contaba entonces el pintor 74 años de su edad; y aun que recibió de la corte de Francia cuanto era debido á su valía, manifestó deseos de vivir tranquilo sin dejar de ocuparse en obras del Real servicio. Señalósele pues, una habitacion en el palacio de Fontainebleau. Cuenta Vasari que el rey Francisco le hacia frecuentes visitas, dispensándole mucha amistad. Cierta día, añade; habiéndose Leonardo incorporado en la cama por respeto, hablando al rey de sus sufrimientos y del sentimiento que tenia de no haber podido llevar el arte á mayor grado de perfeccion, sobrevinole un parasismo preludio de la muerte. Acercóse entonces el rey para socorrerle, y Leonardo expiró en sus brazos, contando los 75 años de su edad.

Pónese en duda esta anécdota, referida por Vasari; pero autorizada por escritores de nota, y sancionada, digámoslo así, por la pintura, que ha hecho mas popular esta escena, no puede menos de decirse sobre el particular lo que un biógrafo italiano: que muchas veces el refinado criterio de verdad falto de algunos datos despoja á la historia de ciertos hechos que para gloria de la humanidad, deseamos vivamente que sean verdaderos.

El cuadro de este número pues, aun cuando no tenga las cualidades artísticas necesarias para ser calificado de una excelente

LEONARDO DE VINCI MORIBUNDO.

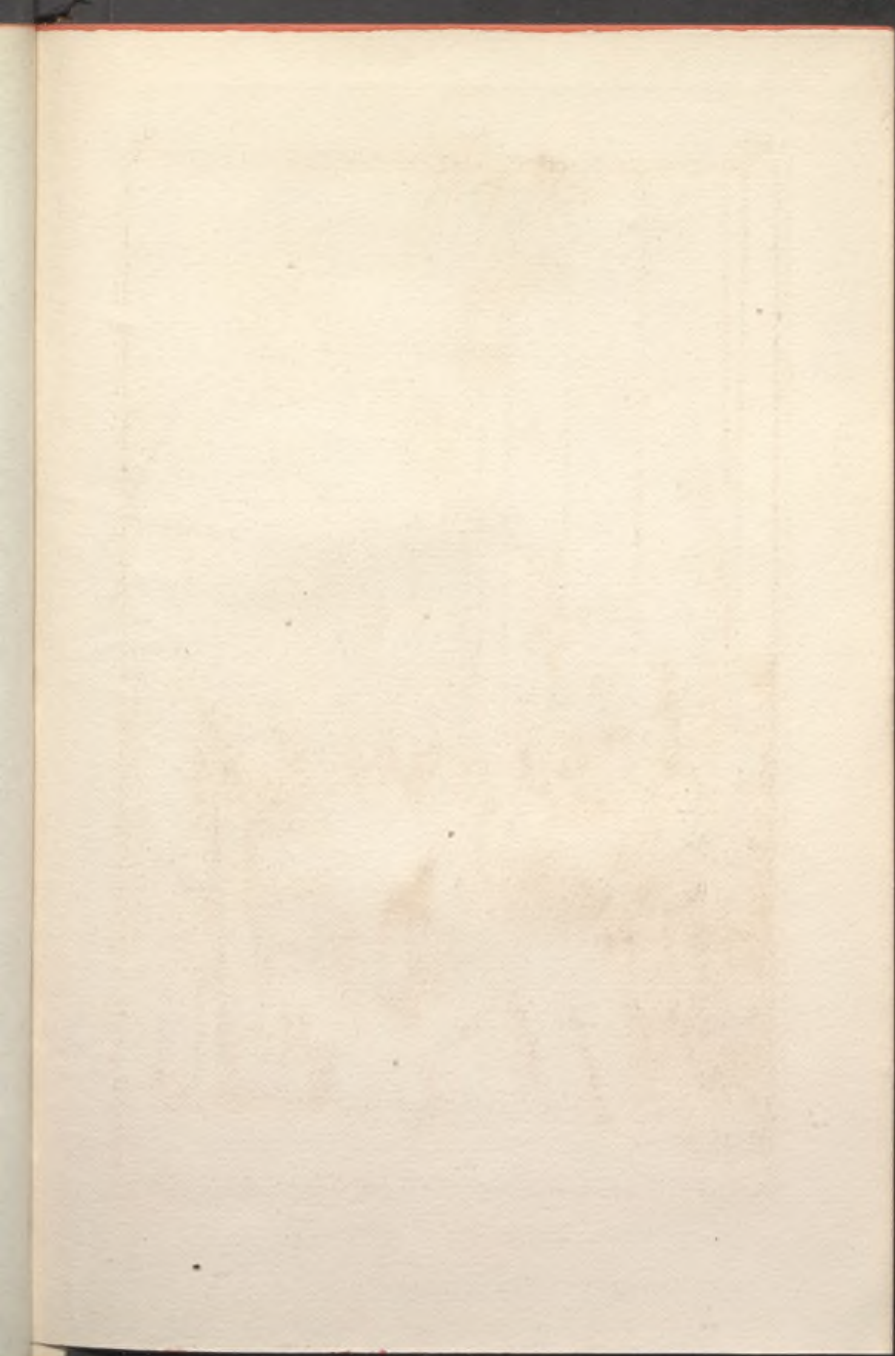
obra, ya que así lo quieren algunos críticos, tendría el mérito de su fondo, de ese deseo vivo de hacer verdadero el hecho que constituye el asunto para gloria del arte y del Mecenas que le honró: que no deja de estar asociado á la gloria del artista el nombre del que le dispensa protección ofreciéndole ocasiones de desarrollar su genio.

La composición no deja de estar bien dispuesta: quizá el dibujo adolezca de alguna incorrección; pero esta falta puede atribuirse al estado en que se hallaba á la sazón el arte en Francia, pues apenas sentia los efectos de la restauracion verificada por Vien, de quien fué Menageot discípulo. Sin embargo no puede achacarse al colorido de este cuadro falta de brillo.

Francisco Guillermo Menageot, pintó este cuadro para el rey Luis XVI de Francia. Esta pintura vió por primera vez la luz pública en la exposicion de 1781. Fué copiada despues al tapiz en la fábrica de los Gobelins.

Le ha grabado J.-C. Le Vasseur.

El lienzo es cuadrado, teniendo cada lado 3 metros 34 centímetros.





Vicarij pin.

LA CÈNE PAR S^T GRÉGORIO.

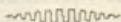
LA CENA DI S. GREGORIO.

Lam. 288

LA CENA REPRESENTADO POR S. GREGORIO.

LA CENA

REPRESENTADA POR EL PAPA SAN GREGORIO.



Es sabido que en conmemoracion de la cena que Jesucristo celebró con sus discípulos antes de sufrir la pasion y muerte, se acostumbra reunir en la noche del Juéves santo á doce pobres á los cuales se les da una cena, presidiéndola el párroco en su parroquia, el obispo en su catedral, el superior de una órden religiosa en el rectorio del convento, y el papa en el Vaticano. El pintor Jorge Vasari representa aqui una de estas cenas celebrada por el papa San Gregorio en compañía de varios personajes.

Este pintor en la obra literaria que compuso con el titulo de *Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti* da razon del cuadro de este número en los términos siguientes :

« He pintado á San Gregorio sentado á la mesa en compañía de doce pobres, entre los cuales este santo pontífice representa Jesucristo. La cena se verifica en un convento de Olivetanos : y he hecho que sirvieran á la mesa monges de esta órden, á fin de agruparles convenientemente. El papa está representado bajo la imágen de Clemente VII. Están á su rededor varios personajes, entre ellos el duque Alejandro de Médicis, á quien he querido dar un testimonio de mi admiracion y reconocimiento. Tambien he representado á muchos de mis amigos. Entre los servidores se hallarán algunos monges legos y otras personas empleadas en el convento, tales como, el despensero y el sumiller. Por último, se hallará tambien al Rdo. Seraglio, al general D. Cipriano de Verone y al cardenal Bentivoglio.»

LA CENA REPRESENTADA POR EL PAPA SAN GREGORIO.

Esta narracion del mismo autor hace ver una inconveniencia histórica de especial naturaleza. No es el *anacronismo* lo que aquí se encuentra, no es tampoco el *anatomicismo*, lo que puede censurarse, sino el *anafisiognomismo* cometido á sabiendas y hasta con un fin incomprensible. Trasladar los hechos de una época á otra, lo han hecho varios artistas; equivocar las circunstancias tópicas del lugar de la escena lo han hecho muchos; pero representar un personaje con los rasgos fisiognómicos de otra, ya es algo mas raro. Sin embargo, Vasari confiesa haberlo hecho. Y hace bien en revelar el personaje que ha querido representar bajo el aspecto del papa Clemente: debiendo creérsele bajo su palabra; porque de otro modo ¿á quién que conozca algun retrato del papa Clemente VII se le ocurriría decir que el personaje que aquí está representado es San Gregorio?

Y no ha pecado Vasari solo en semejante licencia. Si este es San Gregorio (prescindiendo de cual de los Santos Papas de este nombre se habla) no pudo celebrarse la cena en ningun convento ó monasterio de Olivetanos ya que despues de la institucion de esta órden benedictina instituida en el primer tercio del siglo XIV no ha habido ningun papa Gregorio que haya sido santo.

Este cuadro fué pintado para el refectorio del monasterio de San Miguel *in bosco* desde donde debió pasar al museo arriba indicado.

Está pintado en tabla.

Fué grabado por G. Tombe.

Tiene de alto 4 metros 6 cent.; y de ancho 2 metros 78 cent.

INDICE POR AUTORES.

SÉRIE 4.

<i>Albani, Francisco.</i>	Núm. 270	Paris.
<i>Allegri, Antonio.</i>	281	Nápoles.
<i>Allori, Alejandro.</i>	231	Gab. T. Hope.
<i>Bergeret, N.</i>	279	Gab. de un aficionado belga.
<i>Breughel, Pedro.</i>	226	Munich.
<i>Buonarroti, Miguel</i>		
<i>Angel.</i>	275	Gab. de Sir Jorge Fairholme.
<i>Calíari Pablo.</i>	227	Génova.
	249	Dresde.
	278	Gab. del Conde Jower.
<i>Caracci, Anibal.</i>	220	Bolonia.
	242	Paris.
	257	Dresde.
<i>Caracci, Luis.</i>	224	Bolonia.
<i>Claessens, Antonio.</i>	271	Bruges.
	276	Id.
<i>Crayér, Gaspar.</i>	246	Munich.
<i>Debret, N.</i>	225	Paris.
	267	Id.
<i>Dow, Gerardo.</i>	280	Id.
<i>Fuger Fed. Enrique.</i>	265	Viena.
<i>Girardon, Francisco.</i>	219	Versalles.
<i>Guerin.</i>	247	Luxemburgo.
<i>Harp N. Van.</i>	237	Gab. lord Stafford.
<i>Helst Bartol mé Vander.</i>	221	Amsterdam.
<i>Kaufmann, Ana Ang.</i>	282	Viena.
<i>Lebrun, Carlos.</i>	261	Paris.
<i>Lesueur, Eustaquio.</i>	233	Paris.
<i>Lethiere, Guillermo.</i>	228	Luxemburgo.
<i>Marsy, Baltasar de.</i>	244	Versalles.
<i>Mazzuola, Francisco.</i>	252	Roma.
<i>Menageot.</i>	287	Paris.
<i>Metzu, Gabriel.</i>	250	Gab. lord Stafford.
<i>Meulen, Ant. F. Van der.</i>	266	Paris.
<i>Muzziario, Gerónimo.</i>	238	Reims.
<i>Pippi, Julio.</i>	263	Palacio del Te.
	243	Gab. de ¿ M. Sivri ?
<i>Poussin, Nicolás.</i>	251	San Petersburgo.
	283	Gab. del Conde Temple.
<i>Rembrandt, Pablo.</i>	240	Amsterdam.
<i>Reni Guido.</i>	239	Gab. Manterini.
<i>Romanelli, Juan</i>		
<i>Francisco.</i>	223	Paris.
<i>Robusti, Santiago.</i>	259	Gab. M. Bryan.
<i>Ross, Felipe.</i>	285	Gab. de ¿ M. Hadley ?

<i>Rosa, Salvador.</i>	273	San Petersburgo.
<i>Rubens, Pedro Pablo.</i>	229	Viena.
	253	Amberes.
	262	Id.
	218	Viena.
<i>Rykaert, David.</i>	222	Madrid.
<i>Sanzio, Rafael.</i>	258	La Haya.
<i>Steen, Juan.</i>	260	Paris.
<i>Turchi, Alejandro.</i>	217	Id.
<i>Vannucchi, Andrés</i>	288	Bolonia.
<i>Vasari, Jorge.</i>	234	Roma.
<i>Vecellio, Tiziano.</i>	241	Gab. del Duque de Bridgewater.
	245	Viena.
	256	Gab. del Conde Darnley.
	274	Universidad de Cambridge.
<i>Velazquez, Diego.</i>	235	Madrid.
<i>Vernet, Horacio.</i>	269	Gab. de M. Riboissière.
<i>Zampieri, Domingo.</i>	277	Roma.
<i>Escultores Antiguos.</i>	230	Museo Capitolino.
	248	Viena.
	254	Paris.
	268	Paris.
<i>Buonarroti, M.-A.</i>	284	Vaticano.
	232	Florenca.
<i>Corradini, N.</i>	272	Nápoles.
<i>Girardon, Francisco.</i>	219	Versalles.
<i>Julien, Pedro.</i>	286	Paris.
<i>Queirolo, Francisco.</i>	264	Nápoles.
<i>Torrigiani Pedro.</i>	236	Sevilla.

 ÍNDICE POR MUSEOS Y GALERIAS.

Establecimientos públicos de

Amberes.	Núm ^{os} .	253, 262.
Amsterdam.		221, 240.
Bolonia.		220, 224, 288.
Bruges.		270, 276.
Dresde.		249, 257.
Florenca.		232.
Génova.		227.
La Haya.		258.
Madrid.		222, 235.
Munich.		226, 246.
Nápoles.		264, 272, 281.

INDICE POR MUSEOS Y GALERIAS.

3

París.	Núm ^{os} .	217, 223, 225, 228, 233, 242, 247, 254, 255, 260, 261, 266, 267, 268, 270, 280, 285, 287.
Reims.		238.
Roma.		230, 234, 252, 277, 284.
San Petersburgo.		251, 273.
Sevilla.		236.
Versalles.		219, 244.
Viena.		218, 229, 245, 248, 265, 282.

Establecimientos particulares de

Aficionado belga.	Núm.	279.
Bridgewater Duque de		241.
Bryan, M.		259.
Cambridge Universidad de		274.
Darnley Conde.		256.
Fairholme Sir Jorge.		275.
Jower Conde.		278.
¿Hadley, M.?		285.
Hope, T.		231.
Mauterini.		239.
Rivoissière, M.		269.
¿Sivri, M.?		243.
Stafford Lord.		237, 250.
Te, Palacio del.		263.
Temple Conde.		283.

ÍNDICE DE LAS PINTURAS POR ESCUELAS.

Alemana.	Núm ^{os} .	226, 265, 282.
Española.		235.
Flamenca.		218, 229, 237, 246, 253, 255, 262, 266, 271, 276.
Francesa.		225, 228, 233, 243, 247, 251, 261, 269, 279, 283, 287.
Holandesa.		221, 240, 250, 258, 267, 280.
Italiana.		217, 220, 222, 223, 224, 227, 231, 234, 238, 239, 241, 242, 245, 249, 252, 256, 257, 259, 260, 263, 270, 273, 274, 275, 277, 278, 281, 285, 288.

 INDICE DE LAS PINTURAS POR GÉNEROS.

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

Historia religiosa. (orden cronológico).	Núm ^{os} . 260, 223, = 283, 251, 230, 249, 224, 273, 226, 227, 238, 253, 220 = 257, 277, 288, 255, 229.
Historia profana y fábula. (orden cronológico).	245, 247, 271, 276, 265 = 228. 282, 287, 279, 266, 225.
Mitología y Alegoría.	217, 231, 233, 235, 241, 243, 256, 259, 261, 263, 278.
Imágenes, Cuadros votivos ó de devoción.	234, 242, 246, 252, 262.
Sacras familias.	222, 270, 275, 281.
Retratos y cuadros de familia.	221, 240, 258, 269 = 274.
Paisage y género.	218, 237, 250, 267, 280, 285.

 INDICE DE LAS ESCULTURAS POR GÉNEROS.

Estátuas.	Núm ^{os} . 230, 232, 236, 254, 268, 272, 284, 286.
Grupos.	219, 247, 264.
Bajos relieves.	248.

