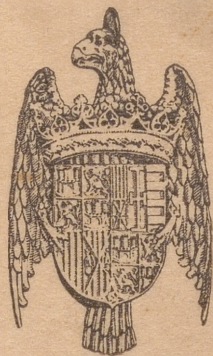


x-rite

colorchecker CLASSIC

PATRONATO NACIONAL DEL TURISMO  
EL ARTE EN ESPAÑA  
EDICIÓN THOMAS  
N.º 14

mm



Vidrieras  
de ARTE RELIGIOSO  
J. GAVALDA  
Mnz de la Rosa, 71 Barn

14

GOYA EN EL MUSEO DEL PRADO

14

REF ESP

1 (col)

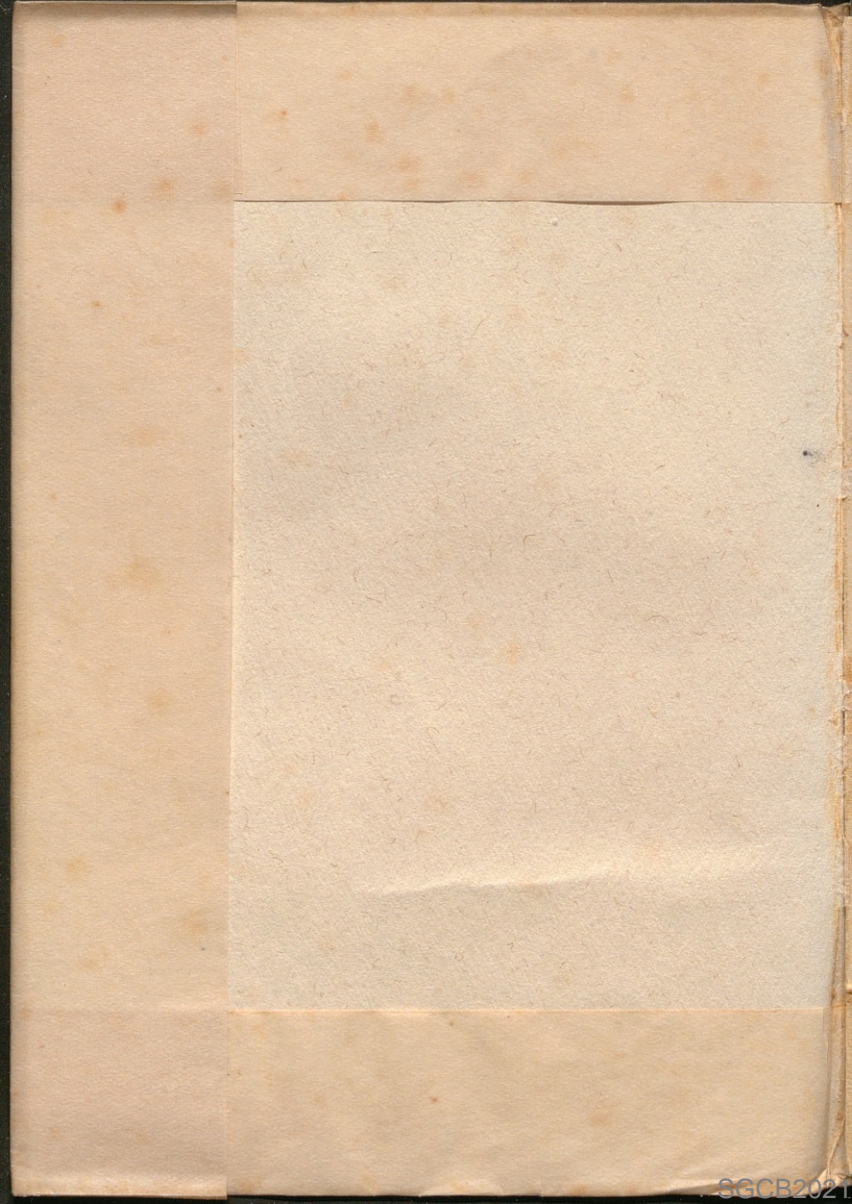
143



EL ARTE EN ESPAÑA

GOYA  
EN EL MUSEO DEL PRADO  
(PINTURAS)

EDICION : THOMAS : 2 Ptas



PATRONATO NACIONAL DEL TURISMO  
EL ARTE EN ESPAÑA  
EDICIÓN THOMAS  
N.º 14

ON THE HISTORY OF THE  
CITY OF BOSTON  
FROM 1630 TO 1800  
BY  
JOHN W. COOPER

R.º N.º 10.905

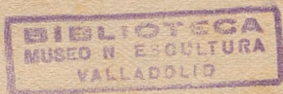
PATRONATO NACIONAL DEL TURISMO  
EL ARTE EN ESPAÑA  
EDICIÓN THOMAS

---

GOYA

EN EL MUSEO DEL PRADO  
(PINTURAS)

*Cuarenta y ocho ilustraciones con texto de*  
**Rafael Doménech**  
*Director del Museo Nacional de Artes Industriales*



H. DE J. THOMAS, S. A.  
C. MALLORCA, 291 - BARCELONA

RESERVADOS LOS DERECHOS DE  
PROPIEDAD ARTÍSTICA Y LITERARIA



## GOYA

**F**RANCISCO Goya y Lucientes nació en Fuendetodos, pueblo de la provincia de Zaragoza, el 31 de Marzo de 1746, hijo de una modesta familia de labradores. En la capital aragonesa estudió, primero con los padres escolapios y luego en el taller del pintor Luzán.

En Madrid siguió Goya sus estudios de arte, trasladándose luego a Zaragoza, y de 1771 a 1772 ejecutó sus primeros frescos en la iglesia de Nuestra Señora del Pilar.

En ese último año ganó el segundo premio en un concurso abierto por la Academia de Bellas Artes, de Parma, para premiar el mejor cuadro que expresara el siguiente tema: «*Aníbal, victorioso, dirige sus primeras miradas sobre las campiñas de Italia desde las cumbres de los Alpes.*»

*El Mercurio de Francia* dió cuenta de ese concurso, y, entre otras cosas, decía lo siguiente: «La Academia (de Parma) ha observado con satisfacción, en el segundo cuadro, un hermoso manejo del pincel, una mirada llena de expresión en la figura de Aníbal y un carácter grandioso en la actitud de ese caudillo. Si el señor Goya se hubiese apartado menos del tema, en la composición de su cuadro, y hubiera puesto más verdad en su colorido, tal vez habría



contrarrestado los votos para el primer premio.» Se desconoce ese cuadro, y nada hay para hacer una rectificación directa sobre esos juicios del *Mercurio de Francia*, pero es natural que Goya no se sujetara, dado su temperamento, a un tema tan largo, tan poco pictórico y tan pedante como el que dió la Academia de Parma; también es natural que, dadas las corrientes artísticas de aquel entonces, se les antojara a los inteligentes que el colorido de la obra de Goya estaba poco sujeto a la realidad., forjada por el arte pictórico entonces en uso.

Goya fué a Italia, estuvo en Roma, en cuya ciudad conoció a Luis David. En 1776, Rafael Mengs, árbitro del arte que se practicaba en España, propuso a Goya que se trasladara a Madrid para pintar cartones de tapicerías con destino a la fábrica de Santa Bárbara. Aceptó Goya, siendo su producción tan numerosa como espléndida (1).

En 1776, casó con la hermana del pintor Francisco Bayeu

Dedicóse Goya al arte del grabado, haciendo copias de cuadros de Velázquez y obras originales tan maravillosas como las series llamadas *Los Caprichos*, *Los Proverbios*, *Los Desastres de la Guerra* y *La Tauromaquia*.

En 1780, fué nombrado académico de la Real de Bellas Artes de Madrid; en 1789, Carlos IV le nombró pintor de Cámara; en 1803, la Real Calcografía adquirió las ochenta planchas que componen la serie de aguas fuertes llamadas *Los Caprichos*; en 1798 Goya acabó de pintar el decorado de la iglesia de San Antonio de la Florida (Madrid), pinturas hechas al temple con tan gran riqueza de técnica y de procedimientos, que ciertas partes de los fondos indudablemente hubieron de ser hechas con esponjas empapadas en

(1) Véase el tomo de esta Biblioteca dedicado a las tapicerías de Goya.

el color acuoso al temple; medio expedito de llenar rápidamente grandes superficies, como en sus cuadros del siglo XIX, hubo de emplear la espátula para poner el color, y algunas veces empastar con la yema del dedo, y cubrir parte de los fondos con restregones hechos con un trapo (2).

Cuando la invasión napoleónica, Goya fué pintor de Cámara de José Bonaparte y luego con Fernando VII.

En 1824 Goya trasladóse a Francia; visitó París, estableciéndose más tarde en Burdeos, en cuya ciudad vivía una colonia numerosa de españoles ilustres. En 1826 volvió Goya a Madrid; fué entonces cuando D. Vicente López hizo el retrato del anciano artista. Pidió y obtuvo Goya la jubilación de su cargo palatino, y mediante una licencia ilimitada, concedida por el Rey, trasladóse de nuevo a Burdeos, en cuya ciudad murió el 16 de Abril de 1828, a los ochenta y dos años de edad, sin haber dejado de trabajar en su arte.

El Museo del Prado contiene una representación excelente de todas las fases artísticas de Goya. Falta, es verdad, la de sus pinturas al fresco; pero las de la Iglesia de la Virgen del Pilar y las que decoran la Cartuja de *Aula Dei*, en Zaragoza, son tan poco personales y de un valor artís-

(2) Sobre esos recursos para extender el color, existía una tradición encarnada en algunas anécdotas. Carderera, en su estudio sobre Goya publicado en 1835 (siete años después de la muerte del pintor), hace indicaciones sobre esos recursos expeditos; Matheron (1858), las amplía, y D. Pedro de Madrazo, en un estudio sobre Goya publicado en 1880 en el «Almanaque de la Ilustración», lo consigna en estos términos: «se advierte estar arrojado y extendido el color... ya con una mala brocha, ya con el cuchillo, ya con una esponja, ya con una caña, cuando no con la misma yema del dedo.» Vinci, en su «Tratado sobre la pintura», hace también referencia al uso de la esponja para extender el color, y en las cuentas del material empleado para pintar San Antonio de la Florida, se consigna en la partida treinta y una «una libra y tres cuarterones de esponjas lavadas finas, a 40 rs. = 70 rs.»

tico tan mediano, que deben tomarse como resultado de una producción accidental en el arte de Goya. Las pinturas que hizo en la Iglesia de San Antonio de la Florida, en Madrid (y que son al temple), difieren esencialmente de las citadas, en Zaragoza; hay la diferencia de lo que es personal a lo que es producto de una influencia extraña, no sentida y menos asimilada por el temperamento del artista.

La Crítica, en el examen de valores de nuestros artistas, da la supremacía pictórica al Greco, a Velázquez y a Goya. Son tres pintores de un temperamento muy diferente y que expresan los tres grandes aspectos de nuestro arte pictórico nacional: místico, en el Greco; cortesano y realista, en Velázquez; popular en Goya. Al mismo tiempo, estos tres maestros marcan las grandes fases de nuestra pintura moderna: Greco acaba el período medioeval y comienza el moderno; Velázquez marca la cúspide más culminante, con Reembrandt, de la pintura moderna; Goya cierra el ciclo de ésta y comienza la contemporánea; las últimas obras de este pintor empalman con las de Manet. En la labor actual de revisar los valores artísticos de nuestra pintura, no se ha llegado a aquilatar finamente la importancia y la característica de esos tres maestros; los tres ocupan el mismo rango sin distinciones, y esto no es cierto.

A Velázquez se le ha colocado tan alto, han sido y son tantos los elogios que se le tributan, que lo apartan, casi, de las miradas de una crítica serena y razonadora, y se le envuelve con un manto de gloria tan excelso, que cuesta trabajo entrever debajo de él al pintor de más talento que ha producido el mundo moderno. El Greco y Goya son dos artistas diametralmente opuestos a Velázquez. El camino que éste sigue es rectilíneo y unilateral; el desarrollo de su arte es perfectamente lógico como el desarrollo de un problema matemático; del principio al fin, desde sus

cuadros de Sevilla (*El Aguador, La vieja friendo huevos*), hasta *La Familia de Felipe IV, Las Hilanderas y Los Hermitaños*, se ve esa marcha serena, sin dudas ni desalientos. Interroga el arte y la vida, seguro de hallar pronta y clara contestación, y, por añadidura, formula las interrogaciones cuya respuesta, su temperamento puede, fácilmente, comprender. No hay en su obra la nerviosidad inquieta del que sabe que los enigmas de la vida y del arte han de multiplicarse en su camino, sino la firme tranquilidad del que sabe que su mirada percibirá siempre, claras y diáfanas, las verdades que caen en la esfera de acción de su temperamento.

Prefiere leer intensamente en su alma noble y equilibrada, a sondear el alma ajena y arrancarle sus caracteres, buenos o malos. Todos sus personajes respiran en sus rostros la nobleza y bondad que vemos manifestada en los autoretratos del pintor; cuando lleva a sus lienzos la pobre imagen de un degenerado, moja sus pinceles en el corazón, para que un sentimiento de honda piedad y de triste cariño emane de aquellos miserables rostros, como la fragancia sutil se escapa de una humilde flor.

Goya es todo lo contrario. No hay que buscar en su arte una senda recta, sino tortuosa; no hay que buscar en su temperamento un desarrollo unilateral, sino múltiple.

Compárese la alegría del vivir que retratan los cartones de sus tapicerías, con la rabia desenfrenada de las matanzas humanas en sus cuadros y estampas de la guerra.

Una luz de alegría y unas coloraciones de fiesta, irradian de sus tapices; sombras trágicas, notas sordas y acordes cromáticos violentos, encarnan pictóricamente sus visiones de la vida en los últimos años del artista; y tan pronto es el grito de angustiada compasión el que sale de su pecho (*Para eso habéis nacido*) (3), como la brutal y

(3) Estampa al aguafuerte, de la serie *Los Desastres de la Guerra*.

sanguinaria fiereza del *Saturno devorando a su hijo*, que pintó en uno de los muros del comedor de su casa. ¡Fuerte contraste es el de esa decoración, con el que ofrecen aquellas encantadoras tapicerías de *La gallina ciega*, *La vendimia* o *La feria de Madrid*!

En Goya abunda lo imprevisto a cada paso. Su mirada sondea constantemente la Vida y su obra refleja la dicha de vivir, la sátira sangrienta, el poema más trágico que ha producido el arte, la duda inquieta del alma o la esperanza radiante de luz. La obra de Goya es toda pasión, nerviosa, exaltada y vibrante, como la del Greco; y, como el pintor del *Entierro del Conde de Orgáx*, Goya llega a los aciertos más sorprendentes y a las equivocaciones más grandes. Ambos dibujan maravillosamente bien; ambos cometen aberraciones tales como los cuerpos enormemente desproporcionados del Greco, o figuras tan horriblemente malas como el caballo del retrato ecuestre de Palafox, pintado por Goya.

El Greco y Velázquez pintan los retratos a semejanza del semblante espiritual suyo: en Velázquez, la bondad y nobleza; en el Greco, el misticismo soñador, triste y lleno de anhelos. Goya bucea en el fondo del temperamento de sus personajes retratados, les arranca su semblanza moral y la fija en sus lienzos con rasgos precisos. Ved en el Museo del Prado, la fina elegancia de la Tadea Arias; el tipo vulgar de María Luisa, el porte noble y severo del General Urrutia; la faz malvada, con el mirar traicionero de Fernando VII, que arrastra el manto real como un mal cómico por la escena envilecida de su Corte. Compárese el sentimiento de íntima y tierna felicidad doméstica que emana del lienzo de Velázquez *La Familia de Felipe IV* y la anotación psicológica, fría y despiadada de *La Familia de Carlos IV* pintada por Goya.

En el primer cuadro, el retrato se convierte en asunto,

en acción; es el retrato de los personajes reales y palatinos y es, al mismo tiempo, el retrato de la vida íntima del hogar. En el de Goya, es una familia sin hogar ni cariño; es la exposición fría y desdeñosa del análisis psicológico que hizo Goya de las personas reales. Fué pintado ese lienzo en 1800; poco tiempo después esos personajes comienzan la tragedia de España; Carlos IV y María Luisa, primero; luego Fernando VII; más tarde su hermano D. Carlos.

La técnica de Goya es tan imprevista y tan compleja como sus ideas y sentimientos. Exuberante de color unas veces (las tapicerías *La Romería de San Isidro*, *La Familia de Carlos IV*); enérgica de matices y contrastes, como en *La Maja Vestida*; fina, delicadísima, con suavidades de madre perla, en *La Maja Desnuda*, el retrato de Bayeu y el de la familia del Duque de Osuna. Tan pronto baña la luz el paisaje y los personajes, como quedan estos sumidos en densa obscuridad, y una nota vibrante lumínica se destaca en el cuadro, o llega a las entonaciones más sordas de la paleta, como si el vendaval de la tragedia hubiera apagado sus luces fulgurantes. ¿Quién pudo predecir que el autor de las tapicerías y de *La Familia de Carlos IV* había de pintar los muros de su casa con asuntos brutales o ensueños de alucinado, coloraciones sordas y acordes violentos, como una horrible pesadilla?

Ante el alma de Goya pasaron todos los hechos de su tiempo, y, como en un espejo, allí quedaron retratadas sus imágenes y sus pasiones. Fué primero la alegría del pueblo, y más tarde la tragedia de ese mismo pueblo, elevado por vez primera a la categoría de personaje principal en la obra pictórica. Sólo el genio puede penetrar con su mirada en los hondos repliegues de las almas, y sólo el genio puede interrogar a cada paso los enigmas de la Vida; de la Vida que es lucha y pasión, dolor y alegría.

RAFAEL DOMENECH.





## GOYA

Traduit par M. Pierre Paris,  
Directeur de l'École de Hautes Études Hispaniques

**F**RANCISCO Goya y Lucientes naquit à Fuendetodos, village de la province de Saragosse, le 31 Mars 1746. Il était issu d'une modeste famille de paysans. Il étudia dans la capitale aragonaise d'abord chez les Frères Escolapios, puis dans l'atelier du peintre Luzan.

Goya continua à Madrid ses études d'art, puis revint à Saragosse, et de 1771 à 1772 il exécuta ses premières fresques dans l'église de Notre Dame du Pilar.

En cette dernière année, il gagna le second prix dans un concours ouvert par l'Académie des Beaux-Arts de Parme. On devait couronner le meilleur tableau sur le thème suivant: «*Annibal victorieux dirige du haut des sommets des Alpes ses premiers regards sur les campagnes d'Italie*».

Le *Mercure de France* rendit compte de ce concours, et dit entre autres choses: «L'Académie (de Parme) a remarqué avec satisfaction, dans le second tableau, un heureux maniement du pinceau, le regard plein d'expression d'Annibal, et le caractère grandiose de l'attitude du héros. Si le sieur Goya s'était moins éloigné du thème dans la composition de son tableau, et avait mis plus de vérité dans le



coloris, peut-être aurait-il emporté les suffrages pour le premier prix.» Ce tableau est perdu, et nous manquons d'éléments pour apprécier exactement ces jugements du *Mercur de France*; mais il est naturel que Goya ne se soit pas assujéti, étant donné son tempérament, à un thème aussi vaste, aussi peu pictural et aussi pédant que celui que choisit l'Académie de Parme; il est aussi naturel qu'avec les courants artistiques de l'époque, le Jury se soit figuré que le coloris de l'œuvre de Goya était peu conforme à la réalité telle que se la figurait alors l'art de la peinture.

Goya fit le voyage d'Italie, résida à Rome où il fit la connaissance de Louis David. En 1776 Raphael Mengs, alors arbitre des arts en Espagne, lui proposa de se transporter à Madrid pour peindre des cartons de tapisseries destinés à la fabrique de Santa Bárbara. Goya accepta, et sa production fut aussi abondante que splendide (1).

En 1776 il épousa la sœur du peintre Francisco Bayeu.

Goya s'adonna à l'art de la gravure, faisant des copies de tableaux de Velazquez et des œuvres originales merveilleuses, comme les séries appelées *Les Caprices*, *Les Proverbes*, *Les Désastres de la Guerre* et *La Tauromachie*.

En 1780 il fut élu membre de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Madrid; en 1789 Charles IV le nomma peintre de la Chambre; en 1803 la Chalcographie Royale acquit les quatre vingts planches qui composent la série d'eaux fortes appelées *Les Caprices*; en 1798 Goya acheva de peindre la décoration de l'Eglise de Saint Antoine de la Florida (Madrid); ce sont des figures à la détrempe d'une si grande richesse de technique et de facture, que certaines parties des fonds furent indubitablement exécutées avec

(1) Voyez le fascicule de cette Bibliothèque consacré aux tapisseries de Goya.

des éponges imbibées de la couleur aqueuse spéciale à cet art, moyen expéditif de couvrir de grandes surfaces; de même, dans ses tableaux du XIX<sup>ème</sup> siècle, il employa la spatule pour appliquer la couleur, et parfois fit des empâtements avec le bout du doigt et couvrit une partie des fonds en les frottant avec un tampon de linge (2).

Lors de l'invasion napoléonienne, Goya devint peintre de la Chambre de Joseph Bonaparte; il le fut aussi de la Chambre de Fernand VII.

En 1824 Goya se rendit en France; il visita Paris, et s'établit plus tard à Bordeaux, où vivait alors une nombreuse colonie d'espagnols illustres. En 1826 il revint à Madrid; ce fut alors que D. Vicente Lopez fit le portrait du vieil artiste. Goya demanda et obtint la retraite de sa charge du Palais; muni d'une autorisation d'absence illimitée que lui accorda le roi, il revint à Bordeaux, et c'est dans cette ville qu'il mourut le 16 avril 1828, âgé de 82 ans, sans avoir cessé de travailler à son art.

Au Musée du Prado sont excellemment représentées toutes les phases de l'art de Goya; il y manque, il est vrai, de ses fresques; mais celles de l'Église de la Vierge du Pilar et celles qui décorent la Chartreuse de *Aula Dei*, à Saragosse,

(2) Au sujet de ces procédés pour étendre la couleur, il existait une tradition fondée sur quelques anecdotes. Carderera, dans son étude sur Goya publiée en 1835 (sept ans après la mort du peintre), donna des renseignements sur ces moyens expéditifs. Matheron (1858) les amplifia, et D. Pedro de Madrazo, dans une étude sur Goya publiée en 1880 dans l'«Almanach de l'Illustration», les résume en ces termes: «On constate que la couleur est appliquée et étendue... tantôt avec une mauvaise brosse, tantôt avec le couteau, tantôt avec une éponge, tantôt avec un roseau, parfois même avec le bout du doigt.» Vinci, dans son «Traité de la peinture» parle aussi de l'usage de l'éponge pour étendre la couleur, et dans les comptes des matériaux employés pour peindre la décoration de Saint Antoine de la Floride, on trouve consignée à l'article 31 «une livre trois quarts d'éponges fines lavées à 40 réaux = 70 réaux.»

sont si peu personnelles et de valeur artistique si médiocre, qu'on doit les regarder comme des accidents dans la carrière de Goya. Les peintures qu'il exécuta dans l'Église de Saint Antoine de la Floride à Madrid (à la détrempe) diffèrent essentiellement de celles de Saragosse; il y a la différence de ce qui est personnel à ce qui est le produit d'une influence étrangère mal comprise et plus mal encore assimilée par le tempérament d'un artiste.

La Critique, comparant la valeur de nos artistes, accorde la supériorité en peinture au Gréco, à Velazquez et à Goya. Ce sont trois peintres de tempérament très différent et qui représentent les trois grands aspects de notre art pictural espagnol: mystique chez le Gréco, courtisan et réaliste chez Velazquez; populaire chez Goya. En même temps ces trois maîtres marquent les grandes phases de notre peinture moderne: Gréco conclut la période médiévale et commence la moderne; Velazquez est au point culminant, avec Rembrandt, de la peinture moderne; Goya ferme le cycle de celle-ci et inaugure la peinture contemporaine; les dernières œuvres de ce peintre s'enlacent avec celles de Manet. L'effort actuel pour établir définitivement les valeurs artistiques de notre peinture n'a pas encore réussi à déterminer exactement l'importance et la caractéristique de ces trois maîtres; tous les trois occupent le même rang sans distinction, et cela n'est pas bien certain.

Velazquez a été placé si haut, on lui a donné et on lui donne encore tant d'éloges, qu'il est pour ainsi dire soustrait aux regards d'une critique sereine et raisonnée, et on l'enveloppe d'un manteau de gloire si haut qu'il est laborieux de bien voir au travers le peintre du plus grand talent qu'ait produit le monde moderne. Le Gréco et Goya sont deux artistes diamétralement opposés à Velazquez. Le chemin que suit Velazquez est rectiligne et unilatéral;

le développement de son art est parfaitement logique, comme celui d'un problème mathématique; du début à la fin, depuis ses tableaux de Séville (*Le porteur d'eau, La vieille faisant frire des œufs*), jusqu'à *La famille de Philippe IV, Les filandières* et *Les Hermitaños*, on voit cette marche sans hésitations ni défaillances. Il interroge l'art et la vie, sûr de trouver une prompte et claire réponse, et, par surcroît, il formule les questions dont son tempérament peut facilement comprendre les solutions. Il n'y a pas dans son œuvre la nervosité inquiète de celui qui sait que les énigmes de la vie et de l'art doivent se multiplier sur son chemin, mais bien la ferme tranquillité de celui qui sait que sa vision percevra toujours, claires et transparentes, les vérités qui tombent dans la sphère d'action de son génie.

Il aime mieux lire ardemment dans son âme noble et pondérée que de sonder l'âme d'autrui et lui arracher ses caractères, bons ou mauvais. Tous ses personnages respirent sur leurs visages la noblesse et la bonté que nous voyons se manifester dans les portraits que le peintre a faits de lui-même; quand il pose sur la toile la pauvre image d'un dégénéré, il trempe ses pinceaux dans son cœur, pour qu'un sentiment de profonde pitié et de triste affection émane de ces misérables visages, comme le parfum subtil s'exhale d'une humble fleur.

Goya est tout le contraire. Il ne faut pas chercher dans son art un chemin droit, mais un chemin tortueux; il ne faut pas chercher dans son tempérament un développement unilatéral, mais bien multiple.

Peut-on comparer la joie de vivre que chantent les cartons de ses tapisseries avec la rage déchainée des massacres humains dans ses tableaux et ses gravures de guerre?

Une lumière d'allégresse et des colorations de fête rayonnent de ses tapisseries; des ombres tragiques, des

notes assourdies et des accords violents de couleurs incarnent en sa peinture ses visions de la vie durant ses dernières années; et aussi prompt est le cri de compassion angoissée qui sort de sa poitrine (*Voilà pourquoi vous êtes nés!*) (3), que la brutale et sanguinaire sauvagerie du *Saturne dévorant son fils*, qu'il peignit sur un mur de la salle à manger de sa maison. Quel puissant contraste de cette décoration à ces tapisseries charmantes, *Le Colin-maillard* (*La gallina ciega*), *La Vendange* ou la *Fête de Madrid!*

Chez Goya, l'imprévu abonde à chaque pas. Son regard sonde constamment la Vie et son œuvre reflète le bonheur de vivre, la satire sanglante, et le poème le plus tragique qu'ait produit l'art, le doute inquiet de l'âme ou l'espérance radieuse de lumière. L'œuvre de Goya est toute passion, nerveuse, exaltée et vibrante comme celle du Gréco; et comme le peintre de *l'Enterrement du Comte d'Orgaz*, Goya arrive aux certitudes les plus surprenantes et aux plus graves erreurs. Tous les deux dessinent admirablement bien; tous les deux tombent en des aberrations comme les corps extrêmement disproportionnés du Gréco, ou les figures horriblement mauvaises comme le cheval du portrait équestre de Palafox peint par Goya.

Le Gréco et Vélaquez peignent les portraits à la ressemblance de leur propre image spirituelle; Vélaquez la bonté et la noblesse; Gréco le mysticisme rêveur, triste et plein d'aspirations. Goya plonge jusqu'au fond du tempérament des personnages qu'il représente, leur arrache leur portrait moral et le fixe sur sa toile en traits précis. Voyez au Musée du Prado la fine élégance de la Tadea Arias, le type vulgaire de Marie-Louise, le port noble et sévère du général Urrutia; la face perverse, au regard de trahison, de Fernand VII, qui traîne le manteau royal,

(3) Eau forte de la série *Les Désastres de la guerre*.

comme un mauvais comédien, sur la scène avilie de sa Cour. Et comparez le sentiment d'intime et douce félicité domestique qui émane du tableau de Vélaquez, *La famille de Philippe IV* avec la notation psychologique, froide et impitoyable de la *Famille de Charles IV* peinte par Goya.

Dans le premier tableau, le portrait se transforme en fait, en action; c'est le portrait des personnages royaux en leur palais, et c'est en même temps le portrait de la vie intime du foyer. Dans celui de Goya, c'est une famille sans foyer ni tendresse; c'est l'exposition froide et dédaigneuse de l'analyse psychologique que fit Goya des personnes royales. Cette toile fut peinte en 1800; peu de temps après commence la tragédie de l'Espagne, Charles IV et Marie-Louise d'abord, puis Fernand VII, plus tard son frère don Carlos

La technique de Goya est aussi imprévue et complexe que ses idées et ses sentiments, tantôt exubérante de couleur (les tapisseries, *La Romería de San Isidro*, *La famille de Charles IV*); tantôt énergique en ses nuances et ses contrastes, comme dans la *Maja vêtue*; tantôt fine, très délicate, avec des suavités de nacre dans la *Maja nue*, le portrait de Bayeu et celui de la famille du Duc d'Osuna. Avec la même aisance la lumière baigne le paysage et les personnages, ou bien on les voit plongés dans une ombre profonde; et une note vibrante de lumière se détache du tableau ou bien s'éteignent les tons les plus sombres de la palette, comme si le vent du drame avait éteint ses lueurs fulgurantes. Qui aurait pu prévoir que l'auteur des Tapisseries et de la *Famille de Charles IV* peindrait sur les murs de sa maison des sujets brutaux, songes d'halluciné, colorations sourdes et accords violents, comme un horrible cauchemar?

Devant l'âme de Goya passèrent tous les événements de

son temps et, comme sur un miroir en restèrent reproduites les images et les passions. Ce fut d'abord la joie du peuple, et plus tard la tragédie de ce même peuple élevé pour la première fois au rang de personnage principal dans l'œuvre d'un peintre. Seul le génie peut faire pénétrer son regard dans les replis profonds des âmes, et seul le génie peut scruter à chaque pas les énigmes de la Vie, de la Vie, qui est lutte et passion, douleur et joie.

RAPHAEL DOMENECH.



## GOYA

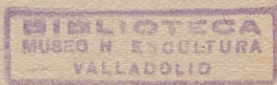
*Translated by Royall Tyler,  
Editor of the Calendars of Spanish State Papers,  
Public Record Office, London*

**F**RANCISCO Goya y Lucientes was born at Fuendetodos, a village in the province of Zaragoza, on March 31, 1746, of a modest family of farmers. He was educated at Zaragoza, first by the Escolapios and later in the studio of the painter, Luzán.

In Madrid, Goya went on studying art, and thence went back to Zaragoza, where he painted his first frescoes in the Church of El Pilar, from 1771 to 1772.

In the latter year he won the second prize in a competition opened by the Academy of Fine Art, of Parma, for the best painting representing the following subject: *The victorious Hannibal gazes for the first time over the plains of Italy from the peaks of the Alps.*

The *Mercure de France* spoke of this competition, and uttered about it various remarks, among which: «The Academy (of Parma) was glad to notice in the second picture a fine use of the brush, a look full of meaning in the face of Hannibal and a true grandeur in his bearing. If M. Goya had not drifted so far from the subject in his





composition, and had been more true to nature in his colouring, he might perhaps have secured enough votes to bear of the first prize.» This picture is unknown, and there is no reason for disputing the *Mercuré's* opinion; but it is not strange that a man of Goya's character should have failed to submit to so big, un-pictorial and pedantic a subject as that set by the Academy. It is also natural, considering the artistic ideas there current, that connoisseurs should have found Goya's colouring far removed from nature... as conceived by the artists of the day.

Goya went to Rome, where he made the acquaintance of Louis David. In 1776, Raphael Mengs, the then arbiter of art-matters in Spain, proposed to Goya that he should betake himself to Madrid and paint cartoons for the tapestries produced by the manufactory of Santa Bárbara. Goya accepted, and turned out many splendid designs (1).

In 1776 he married the sister of the painter, Francisco Bayeu.

Goya practised the art of engraving, executing copies of Velázquez's pictures and wonderful original work such as the series called *Los Caprichos*, *Los Proverbios*, *Los Desastres de la Guerra* and *La Tauromaquia*.

In 1780 he became a member of the Madrid Academy of Fine Art; in 1789 King Charles IV appointed him to be court painter; in 1803 the Royal Print Room bought the eighty plates that make up the series of etchings known as *Los Caprichos*, in 1798 Goya finished painting the decorations of the church of San Antonio de la Florida, in Madrid, which work he executed in tempera with a most resourceful technique, for some of his backgrounds were certainly done with sponges soaked in the watery colour,

(1) See the volume of this collection that deals with the Goya tapestries.

a method of filling in great expanses to which he resorted in his later productions. He used the palette-knife to lay on the paint, and also modelled it with his finger, rubbing in with a rag to cover the background (2).

At the time of the Napoleonic invasion, Goya was court painter to Joseph Bonaparte; and he afterwards held the same post under Ferdinand VII.

In 1824 he went to France, visited Paris and settled at Bordeaux, where lived a colony of distinguished Spaniards. He returned to Madrid in 1826, where his portrait was painted by D. Vicente López, and obtained a pension in virtue of his post at court, after which, having had unlimited leave granted to him by the King, he returned to Bordeaux, where he died on April 16, 1828, at the age of 82 years, painting to the last.

The Prado contains an excellent, representative collection of his work in all its phases. True it is that the frescoes are missing, but those with which he adorned El Pilar and the Carthusian Convent of Aula Dei at Zaragoza are so unpersonal and of such slight artistic merit that they must be regarded as a mere freak in his career. The paintings in San Antonio de la Florida in Madrid, which are in tempera, are quite unlike the foregoing, between the two series there is all the difference that separates personal

(2) Tradition hands down a few anecdotes about these tricks for spreading the paint. Carderera, in his essay on Goya published in 1835 (seven years after the painter's death) speaks of them; Matheron (1858) gives fuller details; and D. Pedro de Madrazo, in an article on Goya in the *Almanaque de la Ilustración* (1880) speaks as follows: «the paint was plainly thrown on and spread out with a bad brush, a knife, a sponge, a stick, or even with the finger.» Vinci, in his *Treatise on Painting*, speaks of this use of the sponge, and in the accounts of the materials used at San Antonio de la Florida we find in part 31 «a pound and three quarters of fine washed sponges, at 40 reales per pound = 70 reales.»

work from stuff turned out under a foreign influence that was never really assimilated by the artist's temperament.

Criticism, in its judgment of the merits of Spanish artists, gives the palm to El Greco, Velázquez and Goya. These three painters are of widely varying temperament and express the three great aspects of our national pictorial art: the mystic, in El Greco, the courtly and realistic, in Velázquez, and the popular, in Goya. At the same time, these three masters represent the three great phases of our modern painting: El Greco ends the medieval period and opens the modern; Velázquez stands with Rembrandt on the highest point attained by modern painting, the age of which Goya closes and begins the contemporary epoch, for his latest work joins hands with Manet's. In the actual work of appreciating the artistic value of our painting, each one of these three masters has not yet had his exact importance and significance assigned to him. All three occupy the same rank without distinction, and this is not as it should be.

Velázquez has been placed so high, he has been and is the object of so much praise, that he is as it were removed from the gaze of calm and reasoning criticism, and enveloped in mantle of glory under which it is difficult to make out the form of the most talented painter ever produced by the modern world. El Greco and Goya are two artists who stand in diametrical opposition to Velázquez. The latter's progression was straight and one-sided, the development of his art as logical as that of a mathematical problem; from the beginning to the end, from his paintings at Seville (*The Water-carrier*, the *Old woman frying eggs*) to the Family of Philip IV, the *Spinners* and the *Hermits*, we observe this serene movement, untroubled by doubts or discouragements. The painter questions art and life, sure of a prompt and clear answer, and moreover

chooses questions the answers to which his temperament may easily grasp. In his work is none of the nervous unrest of the man who knows that the enigmas of life and art must crop up ever more numerous in his path, but the firm calm of one who knows that his eye will always be able to seize the clear and diaphanous truths that fall within his temperamental sphere of action.

Velázquez would rather read intensely in his own noble and well-balanced mind than probe the mind of others in quest of their characteristics, good or ill. All his people show the nobility and goodness which we recognise in the painter's portraits of himself; where his canvas bears the poor image of a degenerate, he dips his brushes in his heart and finds there a feeling of deep pity and tenderness which lingers round those wretched faces like the fragrance breathed forth by some humble flower.

Goya is all the opposite. His path in art was not straight, but winding; we must follow in him the development of a complex, by no means a one-sided personality.

Let us compare the joy of living that informs his tapestry-cartoons with the unbridled rage of the massacres depicted in his canvasses and etchings of the scenes of war.

A glad light and festive colouring shine forth out of his tapestries; tragic shades, hoarse notes and violent chromatic chords are those which express pictorially the artist's vision of life in his declining years; now the cry of agonised compassion of the *Para eso habéis nacido* (for this were you born) (3), now the brutal and bloody ferociousness of the *Saturn devouring his own children*, which he painted on one of the walls of his own dining-room. What a con-

(3) An etching in the series of *Los Desastres de la Guerra*.

trast between these decorations and the enchanting tapestries representing *La gallina ciega* (Blindman's buff), *La vendimia* (the grape harvest), or *La Feria de Madrid* (the Fair at Madrid).

In Goya the unforeseen comes up at every step. His glance is constantly scrutinising life, and his works reflect the problems of human fate, cruel satire, the most tragical poem ever produced by art, alternating between the fevered doubt of the soul and the radiant hope of light. His work is fraught with passion, nervous, exalted and vibrant like El Greco's, and, like the painter of the *Burial of the Count of Orgaz*, he succeeds astonishingly or fails. Both men drew marvellously, both are guilty of errors like the atrociously disproportioned bodies of El Greco or the horribly bad horse in Goya's equestrian portrait of Palafox.

El Greco and Velázquez painted portraits after their own spiritual semblances: in Velázquez, goodness and nobility; in El Greco, dreaming mysticism, sad and full of longing. Goya probes the depths of his sitters' personalities, seizes their moral countenance and fixes it with a firm touch on his canvas. See, in the Prado, the delicate elegance of Tadea Arias, the vulgar type of Maria Luisa, the noble and stern bearing of General Urrutia, the evil face and false look of Ferdinand VII, who drags his royal robes like a bad actor across the vile scene of his court! Compare the tender, domestic happiness of Velázquez's *Family of Philip IV* with the cold and merciless psychological observation of Goya's *Family of Charles IV*.

In the first picture we have a portrait that turns into action; a portrait at once of royal persons and of the intimate life of a home. Goya's group is a family without home or affection, exhibited with the cold and disdainful psychological analysis which he applied to his royalties.

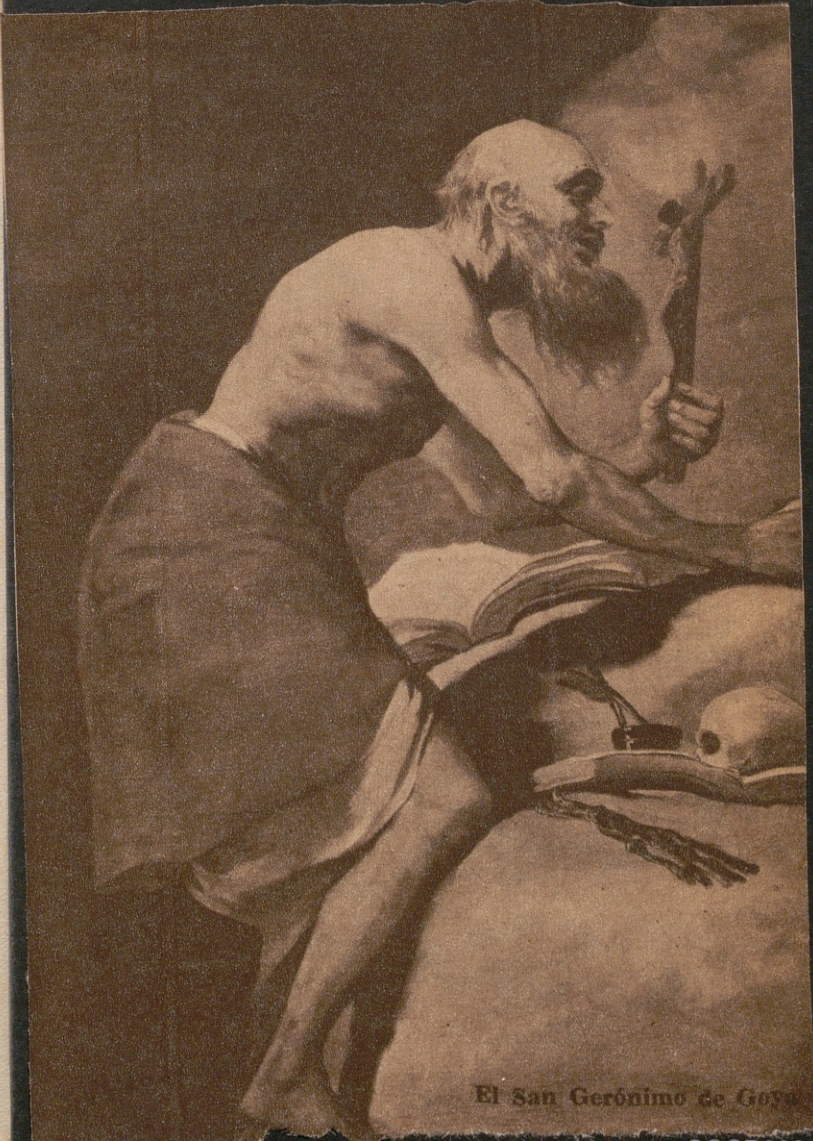
The canvas dates from 1800; shortly afterwards these people begin the tragedy of Spain: first Charles IV and Maria Luisa, then Ferdinand VII, and finally his brother, Don Carlos

Goya's technique is as surprising and complex as his ideas and feelings. He gives us exuberant colour in his tapestries of *La Romeria de San Isidro* or his *Family of Charles IV*, strong shades and contrasts in the *Maja Vestida*, most delicate, pearly tones in the *Maja Desnuda* and the portraits of Bayeu and the Family of the Duke of Osuna. His figures and landscapes are now bathed in light, now plunged in darkness. A vibrant note of light rings in the picture, or it sinks down to the lowest sounds the palette can give forth, as if the gale of tragedy had blown out the flaming torches. Who could have foreseen that the author of the *Family of Charles IV* and of the tapestries would cover the walls of his house with brutal scenes of the ravings of a madman, dark tones and violent chords like some horrible nightmare?

Goya's soul saw pass in procession all the events of his time, which were portvayed there, with their images and passions, as in a mirror. First the gladness of a people, and later the trajedy of this same people, raised for the first time to the rank of the principal character in a painter's work. Genius alone can penetrate into the obscurest folds of men's souls, Genius alone can, at each step, cross-question life, life which is made up of struggle and passion, grief and joy.

RAFAEL DOMENECH.





El San Gerónimo de Goya







SAGRADA FAMILIA

SAINTE FAMILLE

HOLY FAMILY



CRISTO CRUCIFICADO

CHRIST EN CROIX

CHRIST ON THE CROSS



DOS DE MAYO DE 1808. (FUSILAMIENTO EN LA  
MONTAÑA DEL PRÍNCIPE PÍO EN MADRID)

MAY 2, 1808. (EXECUTION ON THE MONTAÑA DEL PRÍNCIPE PÍO IN MADRID)

2 MAI 1808. (FUSILLEMENT À LA MONTAGNE  
DU PRINCE PÍO À MADRID)



LA CARGA DE LOS MAMELUCOS  
EN LA PUERTA DEL SOL

LA CHARGE DES MAMELUKS  
À LA «PUERTA DEL SOL»

CHARGE OF THE MAMELUKES IN THE «PUERTA DEL SOL»



UN PICADOR DE TOROS

«UN PICADOR»

A «PICADOR»



RETRATO DE CARLOS III      PORTRAIT DE CHARLES III  
PORTRAIT OF CHARLES III OF SPAIN



RETRATO DE LA REINA  
MARÍA LUISA

PORTRAIT DE LA REINE  
MARIE LOUISE

PORTRAIT OF QUEEN «MARÍA LUISA»





RETRATO DE CARLOS IV

PORTRAIT DE CHARLES IV

PORTRAIT OF CHARLES IV OF SPAIN



RETRATO DE LA REINA  
MARÍA LUISA

PORTRAIT DE LA REINE  
MARIE-LOUISE

PORTRAIT OF QUEEN «MARÍA LUISA»



RETRATO DE CARLOS IV

PORTRAIT DE CHARLES IV

PORTRAIT OF CHARLES IV



CARLOS IV

CHARLES IV

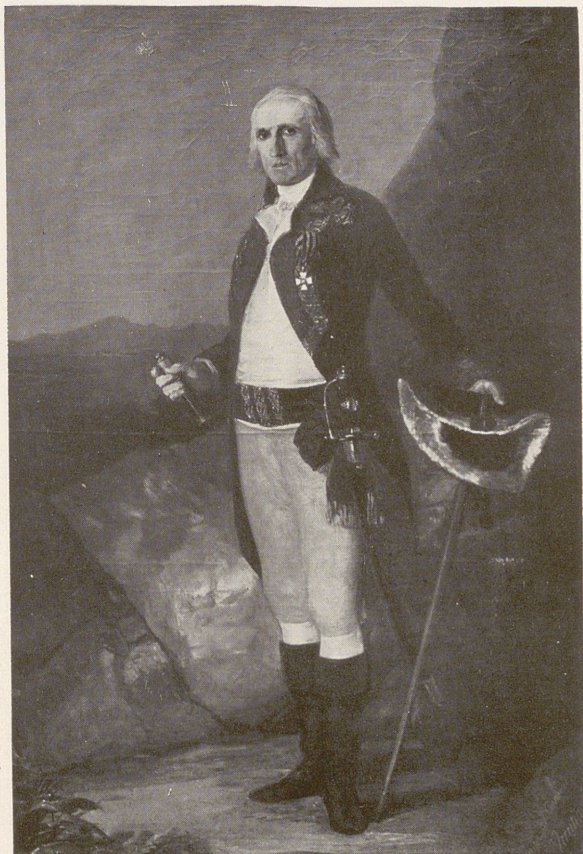
CHARLES IV



LA FAMILIA DEL DUQUE DE OSUNA

LA FAMILLE DU DUC D'OSUNA

FAMILY OF THE DUKE OF OSUNA



RETRATO DEL  
GENERAL URRUTIA

PORTRAIT DU  
GÉNÉRAL «URRUTIA»

PORTRAIT OF «GENERAL URRUTIA»



RETRATO DE LA REINA  
MARÍA LUISA

PORTRAIT DE LA REINE  
MARIE LOUISE

PORTRAIT OF QUEEN «MARÍA LUISA»

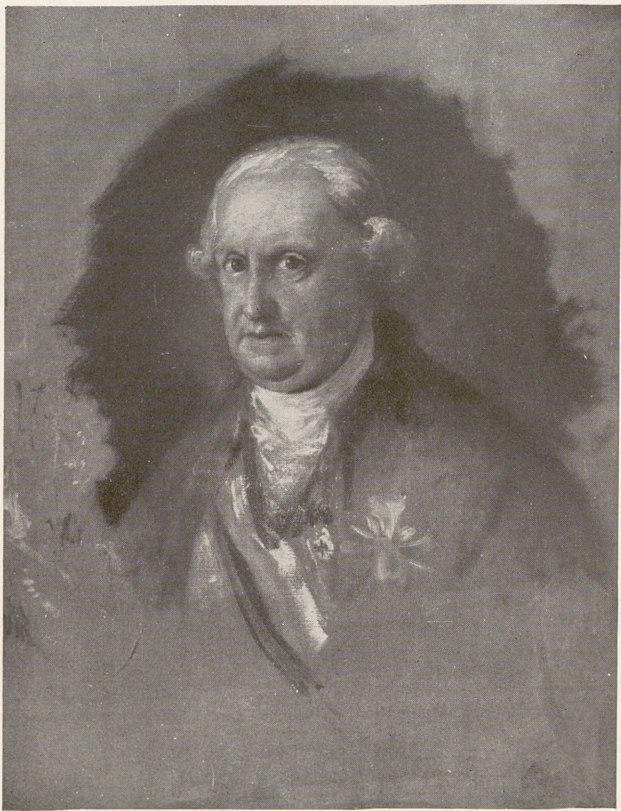


LA FAMILIA DE CARLOS IV (A. 1800)

LA FAMILLE DE CHARLES IV (AN. 1800)

FAMILY OF CHARLES IV (1800)





INFANTE D. ANTONIO. (BOCETO  
PARA EL CUADRO PRECEDENTE)

L'INFANT «D. ANTONIO». (ETUDE  
POUR LE TABLEAU PRÉCÉDENT)

«INFANTE D. ANTONIO». (SKETCH FOR THE PRECEDING PICTURE)



RETRATO DE LA INFANTA DOÑA  
MARÍA JOSEFA. (BOCETO PARA  
LA FAMILIA DE CARLOS IV)

PORTRAIT DE L'INFANTE «DOÑA  
MARÍA JOSEFA». (ÉTUDE POUR  
LA FAMILLE DE CHARLES IV)

PORTRAIT OF «INFANTA DOÑA MARÍA JOSEFA».  
(SKETCH FOR THE FAMILY OF CHARLES IV)



RETRATO DEL PRÍNCIPE DE PAR-  
MA, D. LUIS. (BOCETO PARA LA  
FAMILIA DE CARLOS IV)

PORTRAIT DU PRINCE DE PARME,  
«D. LUIS». (ÉTUDE POUR LA  
FAMILLE DE CHARLES IV)

PORTRAIT OF THE PRINCE OF PARMA, «D. LUIS».  
(SKETCH FOR THE FAMILY OF CHARLES IV)



RETRATO DEL INFANTE  
D. CARLOS. (BOCETO PARA  
LA FAMILIA DE CARLOS IV)

PORTRAIT DE L'INFANT  
«D. CARLOS». (ÉTUDE POUR  
LA FAMILLE DE CHARLES IV)

PORTRAIT OF «INFANTE D. CARLOS».  
(SKETCH FOR THE FAMILY OF CHARLES IV)



RETRATO DEL INFANTE D. FRANCISCO DE PAULA. (BOCETO PARA LA FAMILIA DE CARLOS IV)

PORTRAIT DE L'INFANT «D. FRANCISCO DE PAULA». (ÉTUDE POUR LA FAMILLE DE CHARLES IV)

PORTRAIT OF «INFANTE D. FRANCISCO DE PAULA».  
(SKETCH FOR THE FAMILY OF CHARLES IV)



RETRATO DE TADEA  
ARIAS DE ENRÍQUEZ

PORTRAIT DE «TADEA  
ARIAS DE ENRÍQUEZ»

PORTRAIT OF «TADEA ARIAS DE ENRÍQUEZ»



MAJA VESTIDA

THE MAJA (GIRL OF THE PEOPLE) CLOTHED

MAJA VÊTUE



MAJA DESNUDA

THE MAJA UNDRESSED

MAJE NUE

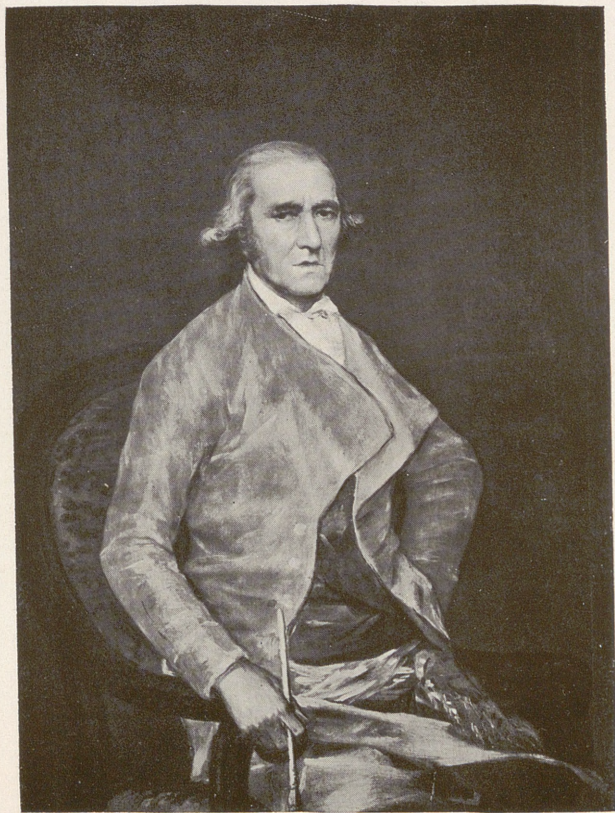




AUTO-RETRATO

GOYA PEINT PAR LUI MÊME

GOYA'S PORTRAIT BY HIMSELF



RETRATO DEL PINTOR  
D. FRANCISCO BAYEU

PORTRAIT DU PEINTRE  
«D. FRANCISCO BAYEU»

PORTRAIT OF THE PAINTER «D. FRANCISCO BAYEU»



RETRATO DEL CARDENAL  
BORBÓN

PORTRAIT DU CARDINAL  
BOURBON

PORTRAIT OF CARDINAL BOURBON



RETRATO DE FERNANDO VII

PORTRAIT DE FERNAND VII

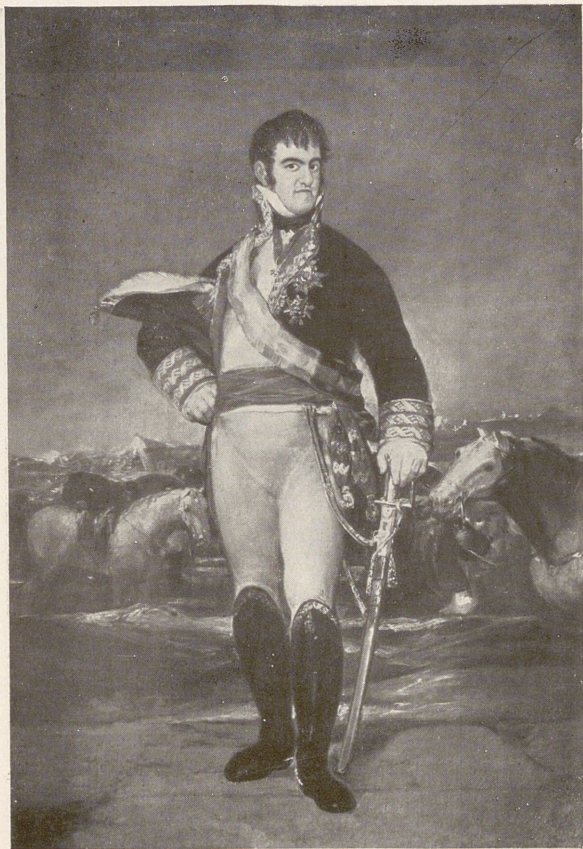
PORTRAIT OF KING FERDINAND VII OF SPAIN



EL GENERAL PALAFOX

LE GÉNÉRAL «PALAFOX»

PORTRAIT OF «GENERAL PALAFOX»



RETRATO DE FERNANDO VII

PORTRAIT DE FERNAND VII

PORTRAIT OF FERDINAND VII

BIBLIOTECA  
MUSEO N. ESCULTURA  
VALLADOLID

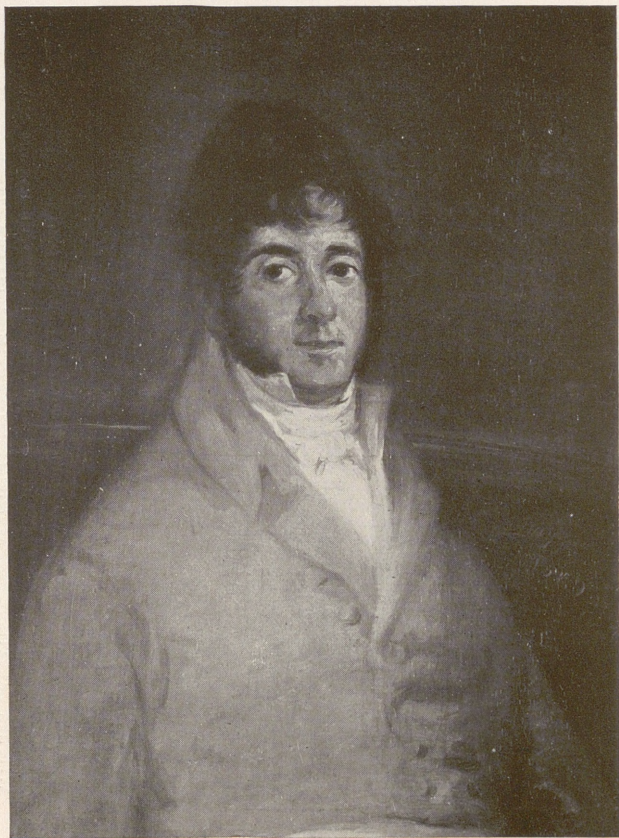
SGCB2021



RETRATO DE JOSEFA BAYEU,  
ESPOSA DE GOYA

PORTRAIT DE «JOSEFA BAYEU»,  
FEMME DE GOYA

PORTRAIT OF «JOSEFA BAYEU», GOYA'S WIFE



RETRATO DEL ACTOR MAIQUEZ    PORTRAIT DE L'ACTEUR «MAIQUEZ»  
PORTRAIT OF «MAIQUEZ», AN ACTOR





AQUELARRE DE BRUJAS  
RÉUNION DE SORCIÈRES  
WITCHES' SABBATH

LA PEREGRINACIÓN A LA FUENTE MILAGROSA DE SAN ISIDRO  
PÉLERINAGE À LA FONTAINE MIRACULEUSE DE «SAN ISIDRO»  
PILGRIMAGE TO THE MIRACULOUS WELL OF «SAN ISIDRO»



VISIÓN FANTÁSTICA

VISION FANTASTIQUE

FANTASTIC VISION

VISIÓN DE LA ROMERÍA  
DE SAN ISIDROVISION DE LA «ROMERÍA  
DE SAN ISIDRO»

A VISION OF THE FAIR OF «SAN ISIDRO»



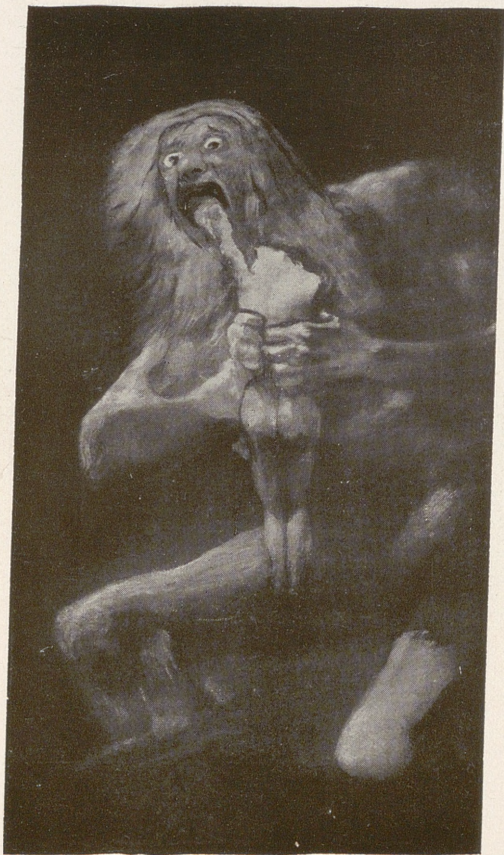
PRADERA DE SAN ISIDRO

THE MEADOWS OF «SAN ISIDRO»

PRAIERIE DE «SAN ISIDRO»



JUDITH Y HOLOFERNES      JUDITH ET HOLOPHERNE  
JUDITH AND HOLOPHERNES



SATURNO DEVORANDO  
A SUS HIJOS

SATURNE DÉVORANT  
SES FILS

SATURN DEVOURING HIS CHILDREN



MANOLA

«MANOLA»

A «MANOLA»



DOS VIEJOS COMIENDO

TWO OLD MEN EATING

DEUX VIEILLARDS MANGEANT



DOS HOMBRES RIÑENDO A  
GARROTAZOS

DEUX HOMMES SE BATTANT  
À COUPS DE BÂTON

TWO MEN FIGHTING WITH BLUDGEONS



LAS PARCAS

THE FATES

LES PARQUES





DOS FRAILES VIEJOS DEUX VIEUX MOINES  
TWO OLD MONKS



VARIOS HOMBRES AGRU-  
PADOS OYENDO A UNO  
QUE LEE UN PAPEL

GROUPE D'HOMMES EN  
ÉCOUTANT UN AUTRE  
QUI LIT UN PAPIER

A GROUP OF MEN LISTENING TO ONE OF THEM WHO  
IS READING OUT A PAPER



DOS MUJERES RIENDO    DEUX FEMMES QUI RIENT  
TWO WOMEN QUARRELLING



FRAGMENTO DE PANNEAU  
CON UNA CABEZA DE PERRO

FRAGMENT DE PANNEAU  
AVEC UNE TÊTE DE CHIEN

FRAGMENT OF A PANEL WITH A DOG'S HEAD

BIBLIOTECA  
MUSEO N. ESCULTURA  
VALLADOLID



EL EXORCIZADO

A MAN WHO HAS BEEN EXORCISED

L'EXORCISÉ



UN PAVO MUERTO

A DEAD TURKEY

DINDON MORT



AVES MUERTAS

DEAD BIRDS

POULES MORTES



RETRATO DE CARLOS IV

PORTRAIT DE CHARLES IV

PORTRAIT OF KING CHARLES IV





RETRATO DE MARÍA LUISA

PORTRAIT DE MARIE LOUISE

PORTRAIT OF QUEEN «MARÍA LUISA»

# EL ARTE EN ESPAÑA

EDICIONES DE VULGARIZACIÓN

Propagar el conocimiento de los tesoros artísticos de nuestra patria, es lo que nos mueve a publicar esta Biblioteca de vulgarización del Arte nacional, que tiende, por lo económico de su precio, a que llegue a todas las manos. Es tanto lo que aún poseemos, y tan importante, que es de conveniencia que se sepa, por los que no lo tengan averiguado, que nuestro país es todo él un museo, rico, variado, generoso para cuantos a su estudio se dediquen. Para demostrarlo, y para que esta demostración llegue fácilmente a todas partes, emprendemos la publicación de una serie de tomitos en los cuales se recojerá, con abundancia de reproducciones y breve texto, lo más saliente de antiguas construcciones; de los pintores y escultores que gozan de nombradía universal y de cuanto en los museos españoles dice el abolengo de industrias artísticas nacionales.

## Obras publicadas:

1. LA CATEDRAL DE BURGOS. — 2. GUADALAJARA-ALCALÁ DE HENARES. — 3. LA CASA DEL GRECO. — 4. PALACIO NACIONAL DE MADRID. — 5. ALHAMBRA I. — 6. VELÁZQUEZ EN EL MUSEO DEL PRADO. — 7. SEVILLA. — 8. ESCORIAL I. — 9. MONASTERIO DE GUADALUPE. — 10. EL GRECO. — 11. ARANJUEZ. — 12. MONASTERIO DE POBLET. — 13. CIUDAD RODRIGO. — 14. GOYA EN EL MUSEO DEL PRADO. — 15. LA CATEDRAL DE LEÓN. — 16. PALENCIA. — 17. ALHAMBRA II. — 18. VALLADOLID. — 19. MUSEO DE PINTURAS DE SEVILLA. — 20. LA CATEDRAL DE SIGÜENZA. — 21. RIBERA. — 22. ESCORIAL II. — 23. ZARAGOZA I. — 24. ZARAGOZA II. — 25. LA CATEDRAL DE TOLEDO. — 26. CATEDRAL DE TOLEDO. MUSEO. — 27. MUSEO DE BELLAS ARTES DE CÁDIZ. — 28. LA CATEDRAL DE BARCELONA. — 29. ALCAZAR DE SEVILLA. — 30. LA CATEDRAL DE SEVILLA. — 31. LA CATEDRAL DE SEVILLA. MUSEO. — 32. MONASTERIO DE SANTES CREUS. — 33. CÁMARA SANTA DE LA CATEDRAL DE OVIEDO. — 34. LA CATEDRAL DE SEGOVIA.

*Establecimiento editorial Thomas. Mallorca, 291. Barcelona.*

# MVSEVM

REVISTA DE ARTE ESPAÑOL  
ANTIGUO Y MODERNO Y DE  
LA VIDA ARTÍSTICA CONTEM-  
PORÁNEA



**MVSEVM** es una de las revistas puramente artísticas en lengua española, que se publica en Europa y América; es la mejor publicación de arte que ve la luz en los países de origen latino, según lo atestigua la prensa competente de Europa; publica informaciones e investigaciones sobre pintura, escultura, arquitectura, arqueología, cerámica, vidriería, numismática, orfebrería, xilografía, tapices, bordados, decoración de interiores, etc., etc. A quienquiera lo solicite manda números de muestra.

## PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

España, un año. . . . .	30 pesetas
Extranjero . . . . .	35 pesetas
Número suelto . . . . .	3 pesetas
Número suelto en el extranjero.	3'50 ptas.

Administración: c. Mallorca, 291. — Barcelona - (España).

*Reproducido,  
grabado y estampado en los talleres  
Thomas, de Barcelona*





