

# Imágenes y fuentes documentales en la atribución de una pintura

LO RUSSO, Alejo/ Facultad de Filosofía y Letras, UBA - gabrielalejo@yahoo.com

---

Eje: Historia del Arte Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: Fuentes textuales - Arte europeo – Renacimiento - Paolo Caliari - Atribución

## > Resumen

La pintura “El matrimonio místico de Santa Catalina” ingresó al Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires en 1993<sup>1</sup> atribuida a Paolo Caliari, *Veronese*. La autoría se fundamentó en una fuente textual del siglo XVII citada en el catálogo de venta de la obra en la Galería Witcomb de Buenos Aires en 1919.

Nos proponemos revisar la atribución a partir de la relectura crítica de la fuente del pintor y biógrafo Carlo Ridolfi (1594–1658) publicada en 1646 en Venecia (Ridolfi)

Asimismo consideramos que el análisis estilístico de nuestra obra en comparación con las otras del mismo tema atribuidas actualmente al pintor veneciano por la crítica internacional echaría luz sobre su autoría.

## > Presentación

Los estudios filológicos en el campo de la historia del arte cobraron impulso en el siglo XIX. La clasificación de los objetos artísticos devino en una actividad central en los jóvenes museos públicos así como en las colecciones privadas en el mundo moderno. Inventarios, catálogos razonados y tratados monográficos sobre artistas contemplaron entonces como requisito la credibilidad que otorgaba la fuente literaria.

Fechas, autorías, comitentes, conservación, propietarios, son interrogantes que propone la obra y que los textos contemporáneos a su producción pueden, en ocasiones, dilucidar. Las fuentes

---

<sup>1</sup> Número de inventario 9408. Óleo sobre tela, 118 x 154 cm. La obra ingresó al Museo por el legado de Víctor Goytía y fue aceptada mediante la resolución MCyE n° 2940 de 1993. Legajo de la obra, Documentación, MNBA.

textuales, sean estas puramente literarias, críticas, técnicas, legales o de primera mano del autor (Arenas, 1990) se complementan con los análisis técnicos y estilísticos en los estudios habituales de atribución.

Estas prácticas, surgidas en el marco del paradigma positivista del siglo XIX, se comprenden en la pretensión de ciencia que asumió la historia del arte desde entonces. Fueron significativas en este sentido las reflexiones en torno a los métodos de la Historia del Arte que se gestaron en la Universidad de Viena desde las décadas finales del siglo XIX. Los estudios surgidos de la Escuela de Viena tendieron lazos entre la historia del arte y las ciencias naturales en su afán clasificatorio. En cuanto a la importancia del uso de fuentes, es trascendente en este contexto, por su amplitud de alcance y profundidad crítica, *La literatura artística* de Julius von Schlosser, publicada en 1924.

Los trabajos de Schlosser marcaron un punto de inflexión en la labor del historiador del arte, de modo tal que, si bien resulta incompleta e impracticable una historia del arte fundamentada exclusivamente en documentos textuales, su consideración, cuando están disponibles, pasó a ser imprescindible.

Sin embargo, la concepción de la fuente de época como testimonio transparente puede llevar a hipótesis equívocas. El abordaje de los registros textuales debería evitar lecturas unidireccionales por poder apreciar en las opacidades y pliegues la riqueza que esconde. De modo que consideramos fundamental el abordaje crítico de la fuente. Como señala Bauer: “El estudio de las fuentes es la doctrina de la utilización de las noticias con el fin de clarificar un objeto. La crítica de las fuentes es la comprobación del valor y fuerza expresiva de estas noticias” (Bauer, 1983: 145)

El estudio de las colecciones públicas en nuestro medio implicó siempre enormes desafíos a los investigadores en razón de la escasez de documentos que en general caracteriza a los archivos museísticos así como por la poca o nula información respecto a la historia de las obras. Los pocos trabajos académicos realizados en este campo incluyen las catalogaciones de las colecciones de pintura y escultura de escuelas europeas en el Museo Nacional de Bellas Artes por parte de investigadores de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.<sup>2</sup> En este ingente proyecto el abordaje implicó no sólo análisis estilísticos e históricos sino el rastreo de fuentes textuales para corroborar o reconsiderar autorías, fechas y recorridos de las piezas estudiadas.

Consideramos que estos estudios son fundamentales dada su relevancia en la valoración del patrimonio público nacional.

---

<sup>2</sup> Las colecciones de pintura holandesa, flamenca, inglesa y alemana han sido estudiadas por Ángel Navarro quien ha publicado los catálogos razonados: *Maestros flamencos y holandeses. Siglos XVI al XVIII en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2002 y *La pintura alemana e inglesa en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2004. Asimismo María Cristina Serventi estudió la colección de pintura española antigua y publicó: *Pintura española. Siglos XVI al XVIII en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2003.

## *Estudio de caso*

La obra *El matrimonio místico de Santa Catalina*<sup>3</sup> forma parte del acervo del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires desde 1993<sup>4</sup>. Ingresó mediante el legado de Víctor Goytía atribuida a Paolo Caliari, *Veronese*, autoría conservada hasta el presente en los registros del Museo.

En el centro de la composición la Virgen, sentada, sujeta al Niño en acción de presentar el anillo a Santa Catalina. La mártir, arrodillada, ricamente vestida y coronada, acerca su mano izquierda hacia el Niño mientras que con la izquierda sujeta la palma del martirio. Completan el grupo San Juan Bautista niño sujetando una cruz y acariciando a un cordero en el extremo izquierdo, San José en el extremo derecho contemplando el acontecimiento milagroso y una anciana, probablemente Santa Ana, que emerge de las sombras detrás de la Virgen y de la santa mártir. Los tres cuartos derechos del fondo son ocupados por una estructura arquitectónica clásica en sombras, en tanto que a la izquierda, detrás de San Juan, se abre un luminoso paisaje con colinas bajo un cielo con grandes nubes.

La historia de Santa Catalina de Alejandría no figura en ningún texto litúrgico ni literario de la Antigüedad cristiana. La *Leyenda Dorada*, escrita por Jacopo della Voragine, obispo de Génova a mediados del siglo XIII, contiene la más antigua narración de la vida de la santa alejandrina, sin embargo, el relato escrito de sus “Desposorios místicos” se remonta a 1438 en la traducción inglesa de la *Leyenda Dorada* redactada por Jean de Bungay.

Según las historias que circularon desde finales de la Edad Media, Catalina era una mujer sabia y de alto linaje, hija de un rey. Un ermitaño la convirtió al cristianismo proponiéndole a Jesús, cuya imagen le mostró, como único novio digno de ella. Según esta tradición Catalina habría rechazado la propuesta de matrimonio del emperador Maximiano aduciendo que ella era ya novia de Cristo.

Según Réau (1997: 273-275) esta leyenda pudo surgir a partir de un error de interpretación confundiendo los hagiógrafos en ciertas representaciones medievales la rueda del martirio con un anillo. El principal centro de culto de santa Catalina ha sido en oriente el Monasterio del Sinaí y desde allí y de Alejandría pasó a occidente en la época de las Cruzadas. Su culto se propagó por Italia, teniendo especial aceptación en Venecia.

La atribución a *Veronese* con la que ingresó la obra al Museo se fundamentó en la información sin documentar brindada por el donante, Víctor Goytía, según la cual la pintura había sido adquirida con esa autoría en 1919 por Antonio Santamarina en la Galería Witcomb<sup>5</sup> de Buenos Aires.

El catálogo que Witcomb publicó en octubre de 1919 con el título de *Exposition de*

---

3 Número de inventario: 9408. Óleo sobre tela, 118 x 154 cm.

4 La obra fue aceptada por el Museo mediante la resolución MCyE n° 2940 de 1993. Legajo de la obra, Documentación, MNBA.

5 Informe de Ana Canakis fechado el 6 de agosto de 1993. Legajo de la obra. Documentación, MNBA.

*tableaux anciens provenant de la Galerie Brunner, 11 Rue Royale, Paris* consigna en el n°10:<sup>6</sup>

“Paul Caliarì dit Paul Verones. *Mariage mystique de Ste. Catherine*. Proviene de la de la collection Wm. Roscoe, Liverpool, où il est ainsi décrit. N° 71. Paolo Veronese. *Le mariage mystique de Ste. Catherine*. 3 pieds, 9 pouces x 5 pieds. Décrit dans Ridolfi *L'ouvre de Veronese* Vol I page 329 come suit: Una S. Caterina sposata da Christo nel cui bel volto scuptono le candiede sue affetioni”

Es significativa en esta entrada de catálogo la mención de William Roscoe, a quien perteneció la obra. Roscoe formó una gran colección de pinturas, principalmente del Medioevo y del Renacimiento italiano, en Liverpool en los primeros años del siglo XIX. Abogado inglés y miembro del Parlamento, fundó en 1784 la *Society for promoting Painting and Design* en Liverpool, institución dedicada a la exhibición y promoción de las artes así como a los estudios en Historia del Arte (Roscoe, 1833: 63-67). Sus amplios intereses en la política, historia y arte lo llevaron a escribir, entre otras obras, una extensa biografía de Lorenzo el Magnífico publicada en 1806 (Roscoe, 1806). En 1816, debido a la bancarrota, Roscoe se vio obligado a vender en subasta sus extensas colecciones de pinturas, dibujos, grabados y libros. En el lote n° 71 del catálogo de dibujos y pinturas (Roscoe 1816) lee:<sup>7</sup>

“Paolo Veronese. The Marriage of S. Catherine. 3f. 9in. H. 5f. W. This precisely agrees with the description of Ridolfi in his enumeration of the Works of Paolo (I. 329) ‘Una S. Caterina martire, sposata da Cristo, nel cui bel volto si scuprono le candide sue affetioni”

Las referencias del catálogo de Witcomb y de la subasta de Liverpool brindan importante información que nos permite reconstruir parte de la historia de la obra. Perteneciente a la colección Roscoe hasta 1816 habría formado parte del acervo de la *Galerie Brunner* en París hasta 1919 cuando fue vendida en Buenos Aires mediante la galería Witcomb a Antonio Santamarina, siendo su último propietario privado Víctor Goytía.

En cuanto a la atribución, la recurrencia a la misma cita del biógrafo Carlo Ridolfi en ambos catálogos no sólo implica que el de Witcomb de 1919 se basó en la información del de la subasta de Roscoe de 1816, sino que en ambos casos la autoría de *Veronese* se fundamentó en esta fuente del siglo XVII.

Nos enfrentamos así a una obra exhibida en el mayor museo del país y atribuida a uno de los pintores más relevantes del Renacimiento veneciano, sin embargo, dicha autoría, fundamentada en una fuente literaria del siglo XVII, nunca fue refrendada críticamente mediante estudios

---

6 Archivo Witcomb, Fundación Espigas, Buenos Aires.

7 Un segundo catálogo consignaba las colecciones de grabados y libros: *Catalogue of the genuine and entire collection of prints, books of prints, &c. : the property of William Roscoe, Esq., which will be sold by auction, by Mr. Winstanley, at his rooms in Marble-Street, Liverpool, on Monday the 9th of September, and ten following days*. Liverpool, G.F. Harris's widow and Bros, 1816

académicos. Nos proponemos indagar en torno a la documentación existente así como en las características estilísticas de la obra con el fin de corroborar o discutir dicha atribución.

Carlo Ridolfi (1594–1658), pintor y biógrafo, menciona en su libro sobre los pintores venecianos publicada en 1646, ocho obras de Paolo Caliari que responden al tema de “Las bodas místicas de Santa Catalina” (Ridolfi 1646: 306, 308, 314, 316, 320, 325, 329). La cita del catálogo de Liverpool refiere a una de las pinturas que al morir el pintor se encontraban en la casa de su sobrino y heredero, Giuseppe Caliari (Ridolfi 1646: 329). La descripción de Ridolfi no sólo es en extremo sucinta sino que omite la mención de San José, San Juan y la anciana, presuntamente Santa Ana, presentes en nuestra composición, por lo cual consideramos que no contribuye a confirmar la autoría. Otra obra sobre el mismo tema vista por Ridolfi en la colección de los hermanos Cristoforo y Francesco Muselli en Verona representa a la Sagrada Familia junto a Santa Catalina, el Bautista y una dama:

“Gli sponsali di Santa Caterina con Giesú bambino, che pende dalle braccia della Madre e pronubi sono Gioseppe, e’l Battista e gratiosa Dama ritratratta dal viuo” (Ridolfi 1646: 306)

Si bien esta otra descripción se acerca más en cuanto al repertorio de personajes a la tela de Buenos Aires, la economía descriptiva del autor abre la posibilidad de que se refiriese a otra obra. De modo que el texto de Ridolfi podría ofrecer ciertas líneas de investigación respecto a la atribución pero no implican certeza alguna.

*Veronese*, según el estado actual del estudio de su obra, representó en numerosas oportunidades el tema de los “Desponsorios místicos de Santa Catalina”, tan caro a la sociedad veneciana. Entre los estudios generales de su obra, Guido Piovene incluye en su catálogo tres versiones, una en la *Galleria dell’Accademia* en Venecia (Piovene 1968: 116), la del Museo del Hermitage (Piovene 1968: 87) y una tercera en el Museo Fabre en Montpellier (Piovene 1968: 104)

Terisio Pignatti y Filippo Pedrocco conservan en su catálogo las obras de Venecia<sup>8</sup> (Pignatti; Pedrocco 1992: 203) y San Petersburgo<sup>9</sup> (Pignatti; Pedrocco 1992: 41) y cuestionan la atribución de la de Montpellier<sup>10</sup> (Pignatti; Pedrocco 1992: 332), considerándola de la mano de Benedetto Caliari sobre un modelo de Paolo. Asimismo los autores incorporan como producción de *Veronese* otras cuatro obras sobre nuestro tema: una en la colección de la Universidad de Yale<sup>11</sup> (Pignatti; Pedrocco 1992: 32), una consignada como perteneciente a una colección privada en Suiza<sup>12</sup> (Pignatti; Pedrocco 1992: 33), aunque en la actualidad se encuentra en el Museo de Arte

---

8 *Los desponsorios místicos de Santa Catalina* Galleria dell’Accademia, n° 123, p. 203

9 *La Sagrada Familia con Santa Catalina* Museo Ermitage, n°17, p. 41

10 *Desponsorios místicos de Santa Catalina de Alejandría* Museo Fabre, n°50 A, p. 332

11 *Los desponsorios místicos de Santa Catalina* Yale University Art Gallery, New Haven. N°12, p. 32

Occidental de Tokio (Mabuchi 1994: 37) otra en Detroit<sup>13</sup> (Pignatti; Pedroco 1992: 248) y una última en Oxford<sup>14</sup> (Pignatti; Pedroco 1992: 294)

Ante la ausencia de documentación específica respecto a la autoría, el estudio estilístico en nuestra obra y en el repertorio del pintor veneciano podría echar luz sobre este asunto.

La obra de Tokio es la que presenta mayor afinidad con la nuestra dado que el grupo central de la Virgen, el Niño y la santa así como el Bautista con el cordero en el sector izquierdo se disponen de un modo muy similar con pequeñas variantes en las posturas, sin embargo no incluye a la anciana y San José se ubica en una postura diferente.

Una obra no publicada en los catálogos mencionados plantea una composición casi idéntica a la de Buenos Aires, coincidiendo en los seis personajes que la conforman así como en sus posturas. Se trata de *The Mystic Marriage of St. Catherine*, perteneciente a una colección privada escocesa,<sup>15</sup> exhibida en *The age of Titian, Venetian Renaissance Art from Scottish Collections*, exposición realizada en el año 2004 en Edimburgo y reproducida en el número 57 del catálogo editado para la exposición (Humfrey 2004). El curador e investigador Peter Humfrey atribuye la obra a *Veronese* y la ubica hacia la década del 1550 cuando el artista era un recién llegado a Venecia.

La similitud entre la obra de Escocia y la nuestra nos plantea dos cuestiones: En principio que la referencia en la fuente de Ridolfi pudiese referirse a una u otra. En segundo lugar, podría ser que ambas pinturas fueran versiones realizadas por el mismo autor o que una fuera copia de la otra.

Si bien la semejanza entre ambas composiciones es notoria, la diferencia en cuanto a la concepción plástica en general y cromática en particular nos conduce a pensar en autorías diversas.

Paolo Caliari, nacido en Verona en 1528, se trasladó hacia 1550 a Venecia, donde encontró como tendencias dominantes el manierismo de *Tintoretto* y el gran clasicismo de Tiziano. Más proclive hacia el viejo maestro veneciano, Caliari desarrolló en su obra un planteo cromático en el cual el color construye las formas asumiendo una brillantez abigarrada y virulenta en esquemas compositivos de tendencia clásica. (Freedberg 1998: 550-560) La obra de Escocia responde a estas características de *Veronese* en cuanto al carácter vibrante del color así como en la cualidad pictórica de la imagen lograda mediante pinceladas libres y enérgicas.

Por el contrario la obra de Buenos Aires presenta un aspecto más lineal y un claroscuro que enfatiza en las sombras más que en los destellos luminosos. El profesor Humfrey,<sup>16</sup> consultado sobre la cuestión, sugiere que la obra de Escocia es de Paolo Caliari en tanto que la de Buenos Aires

---

<sup>12</sup> *Los desponsorios místicos de Santa Catalina* N°13, p. 33

<sup>13</sup> *Los desponsorios místicos de Santa Catalina* N° 176, p. 248

<sup>14</sup> *Los desponsorios místicos de Santa Catalina* Christ Church College, Oxford. N° 226, p. 294

<sup>15</sup> Paolo Veronese. *The Mystic Marriage of St. Catherine*. c. 1555. 97.7 x 161.2 cm. Óleo sobre tela. Colección privada, Mount Stuart, isla de Bute, Escocia.

<sup>16</sup> Profesor emérito de la School of Art History, University of St Andrews, Saint Andrews, Escocia.

sería una versión del taller.<sup>17</sup>

El éxito logrado en Venecia y otras ciudades le permitió al pintor veronés organizar un gran taller en el cual tuvieron un rol importante miembros de su familia. A su muerte en 1588 la *bottega* quedó a cargo de sus hijos Carlo y Gabriele y de su hermano Benedetto. La impronta dominante del maestro en la obra de sus familiares hizo que la crítica encontrara difícil en muchos casos la diferenciación de estas personalidades. (Larcher Crosato, L. 1990: 263-264) Muchas de las obras de éstos eran firmadas como *Haeredes Pauli*, colaborando con esta confusión (Brown 1989: 111-124) Sin embargo hay ciertos rasgos que permiten en ciertos casos identificaciones de autoría.

El hermano de Paolo, Benedetto, trabajó a su lado y permaneció en las sombras por su afán en reproducir el estilo del maestro, no aspirando nunca a formar un taller propio. De su hijo mayor, Gabriele, se conoce muy poco, sólo una obra presenta su firma, “El Padre Eterno que desde el cielo contempla a Santa Ana con la Virgen y a los lados dos ángeles” en la iglesia parroquial, Liettoli. (Larcher Crosato, L. 1990: 263-264)

En el caso de su hijo menor, Carlo, conocido como *Carletto*, Paolo lo habría enviado al taller de los Bassano para que “mejorara su estilo”<sup>18</sup> (Zanetti 1771: 267) De los miembros del taller, *Carletto* es el que evidencia un estilo más personal. Su obra madura deriva de la de su padre pero presenta importantes cambios como su interés por los juegos de sombras, los efectos de *sfumato* y la gracia en los rostros. Estas diferencias entre padre e hijo pueden apreciarse en la comparación de las versiones del *San Jerónimo* penitente de Paolo de Washington<sup>19</sup> y la de *Carletto* en Girona<sup>20</sup>. Paolo exhibe en su obra un aspecto fluido y dinámico logrado mediante pinceladas libres y enérgicas en tanto que su hijo se caracteriza por una concepción más lineal, una tendencia más preciosista de origen flamenco y un énfasis en las sombras que lo emparentan con Francesco Bassano. En cuanto al elemento cromático, *Carletto* se caracteriza por el uso de colores más apaciguados y menos brillantes que su padre. (Ruiz Manero 2006: 43-60)

Contrapuntos similares a estos encontramos entre nuestra obra y la versión de Escocia. Más allá de que pudiéramos asimilar nuestra obra con la producción *Carletto*, el aspecto cromático y la estructuración de la imagen son elementos que delatan enormes diferencias con la concepción estilística de la obra escocesa y con la producción de *Veronese* en general. La relación entre los personajes centrales, la Virgen y Santa Catalina, se produce plásticamente, en la versión atribuida a

---

17 Las consideraciones de Peter Humfrey se originaron en una consulta personal con el autor.

18 Zanetti reseña el envío de Carletto por su padre al taller de los Bassano: “Conobbe Paolo le doti che avute avea da natura il figliuolo; e per coltivarle con ogni cura possibile, il mandò a studiare da Jacopo Bassano [...]. In fatti profitò Carletto tanto degl'insegnamenti del Padre, quanto di quelli del Bassano; e nelle sue pitture l'una e l'altramaniera si fa vedere”.

19 *Saint Jerome in the Wilderness*. c. 1580. Óleo sobre tela, 108 x 84.1 cm. National Gallery, Washington

20 *San Jerónimo*, Óleo sobre tela, 132 x 95 cm. Museu d'Art de Girona

Paolo, mediante la oposición vibrante del rojo y el verde en los vestidos de ambas, siendo los destellos lumínicos, elementos que intensifican la relación de formas. En el caso de nuestra obra, el apaciguamiento cromático y la eliminación de los destellos blanquecinos, reduce la relación de formas a un juego lineal. Estas cualidades podrían extenderse al resto de la obra. Asimismo, la intensificación de las sombras, tanto en el fondo como en el sector del joven Bautista otorga a nuestra obra una atmósfera extraña a las del maestro veronés.

Estas consideraciones implican una reconsideración de la atribución de *El matrimonio místico de Santa Catalina* de Buenos Aires como obra del taller de Paolo Caliari realizada a partir de una obra temprana del maestro.

### *Referencias bibliográficas*

- Bauer, H. (1983) *Historiografía del arte. Introducción crítica al estudio de la historia del arte*. Madrid, Taurus
- Brown, B. "Replication and the Art of Veronese, in Retaining the Original: Multiple Originals, Copies and Reproductions" en *Studies in the History of Art*, vol. 20, Washington
- Fernández Arenas, José (1990) *Teoría y metodología de la Historia del Arte*. Barcelona, Anthropos
- Freedberg, S. (1998) *Pintura en Italia. 1500-1600*. Madrid, Cátedra.
- Humfrey, P; Clifford, T; Weston-Lewis, A; Bury, M. (2004) *The Age of Titian, Venetian Renaissance Art from Scottish Collections*. Edinburgh, National Galleries of Scotland, N° 57 (Reproducida)
- Larcher Crosato, L. (1990) "La bottega di Paolo Veronese", en *Nuovi studi su Paolo Veronese*, Venecia
- Mabuchi, Akiko (1994) "New Acquisitions" en *Annual bulletin of the National Museum of Western Art*. N° 29
- Pignatti, T; Pedrocco, F. (1992) *Veronés, catálogo completo*. Madrid, Akal
- Piovene, G. (1968) *L'opera completa del Veronese*. Milano, Rizzoli
- Réau, L. (1997) *Iconografía del arte cristiano*. Tomo II, Volumen III. Barcelona: Ediciones del Serbal. pp. 273-275
- Ridolfi, C. (1646) *Le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato. Que sono raccolte le opere insigni, i costumi, & i ritratti loro. Con la narratione delle historie, delle favole, e della moralita da quelli dipinte*. Parte prima . Venecia, Gio Battista Sagna
- Roscoe, H. (1883) *The life of William Roscoe*. London, Candell Strand
- Roscoe, W. (1806) *The life of Lorenzo de Medici, called the Magnificent*. London, McCreery
- Roscoe, W. (1816) *Catalogue of the genuine and entire collection of drawings and pictures, the property of William Roscoe, Esq: Which will be sold by auction, by Mr. Winstanley*. Liverpool: G.F. Harris's widow and Bros
- Ruiz Manero, J. (2006) "Observaciones sobre algunas obras de Pablo Veronés y de sus seguidores en España. Carletto, Benedetto y Gabriele" en *Archivo español de arte*, LXXIX, 313
- Zanetti, A. (1771) *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri. Libri V*, Venezia



