



Quevedo y Armenini: lecturas pictóricas de un poeta¹

Adrián J. Sáez
(Université de Neuchâtel)

JANUS 4 (2015)

Fecha recepción: 05/12/14, Fecha de publicación: 30/1/2015

<URL: <http://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=47>>

Resumen

De la galería de textos anotados por Quevedo, el tratado *De' veri precetti della pittura* de Armenini es la única lectura pictórica. El trazado del sentido del texto y su recepción española dejan paso al examen detenido de las tres marcas quevedianas, que adquieren su pleno sentido en diálogo con el parnaso pictórico que el poeta delinea en dos poemas (“El pincel” y “Matraca de los paños y sedas”). De este modo, las anotaciones confirman la preferencia de Quevedo por la pintura italiana y especialmente la escuela véneta con la fuerza del *colorito* al tiempo que añaden un cierto interés por la escultura

Abstract

Within the gallery of texts annotated by Quevedo, the treatise *De' veri precetti della pittura* is the unique reading of a book that deals with precepts in painting. The introductory comments of this article deals with the purpose of Armenini's text and its Spanish reception. It follows with the detailed examination of Quevedo's three annotations, which are in dialogue with the pictorial Parnassus drafted by the poet in

¹ Este trabajo se enmarca dentro del proyecto PHEBO: “Poesía Hispánica en el Bajo Barroco (repertorio, edición, historia)”, FFI2011-24102 del Ministerio de Ciencia e Innovación, y cuyo investigador principal es Pedro Ruiz Pérez. Mi agradecimiento más sincero a László Scholz (Universidad Eötvös Loránd, Hungría) por su gentil invitación a Budapest, que me permitió consultar el tratado de Armenini manejado por Quevedo, así como a Mercédesz Kutasy (Universidad Eötvös Loránd, Hungría) por su amable ayuda con las gestiones en la Biblioteca del Museo de Bellas Artes de Budapest. También doy las gracias a Daniele Crivellari (Università di Salerno) por el envío de algunos trabajos italianos que escapaban a mi alcance.

two poems (“El pincel” y “Matraca de los paños y sedas”). The annotations confirm Quevedo’s preference for Italian painting and specially the Venetian school, adding some information on his interest in sculpture.

Palabras clave: Quevedo, Armenini, *De’ veri precetti della pittura*, relaciones picto-poéticas, anotaciones

Keywords: Quevedo, Armenini, *De’ veri precetti della pittura*, picto-poetic relationships, annotations



Es de Perogrullo decir que, para ser “una dilatada literatura” (Borges, *Otras inquisiciones*), Quevedo pasaba mucho tiempo entre libros. Y es que su arsenal intertextual solo se entiende a la luz de una suerte de fiebre lectora, que abarcaba los más variados intereses y temas. Si no siempre es posible medir este bagaje cultural, especialmente por la mediación de polianteas y saberes comunes, de Quevedo restan anotaciones autógrafas que constituyen una señal inequívoca y privilegiada de sus lecturas y, por tanto, son una privilegiada ventana desde la que contemplar tanto la cultura del poeta como las formas en las que vive “en conversación con los difuntos” (núm. 131, v. 3).

DE LA LECTURA A LA PINTURA

La galería de obras (manuscritas e impresas) que formaron parte de su biblioteca —o al menos pasaron por sus manos— descubren a un ingenio muy amigo de la lectura activa, esto es, de dejar constancia escrita de sus lecturas mediante señales de diverso signo (subrayados horizontales o verticales y hasta algunos dibujos) y especialmente anotaciones de diferente entidad: es el campo de “la producción del margen”, relacionado con las glosas de los manuscritos y libros tanto medievales como humanistas, según el examen de Rodríguez-Velasco (2010). En esta serie de *marginalia*, efectivamente, se comprende desde la indicación de alguna voz (nombres, las más de las veces) relevante hasta comentarios críticos y pequeñas traducciones.

Las marcas de Quevedo son bastante irregulares y no siempre presentan patrones comunes, pero sí traslucen destellos significativos: para Alonso Veloso (2010a), se trata de una dinámica que abraza cuestiones de contenido y forma, además de que buena parte de los pasajes señalados guardan afinidad temática con motivos predilectos de su obra, y Peraita (2004) deslinda entre las apostillas profesionales (elaboración de índices, por

ejemplo), las creativas (composiciones en los márgenes), las correctoras (enmiendas) y las de apropiación (clasificación y traducción)². En conjunto, las huellas de la pluma de Quevedo resultan capitales para reconstruir su biblioteca imaginaria —ideal—, conocer su *habitus* lector, algunas de sus inquietudes y, más allá, ciertas fuentes de su *inventio*³.

El panorama vigente al respecto revela —hasta el momento— a un ingenio interesado y versado en un amplio abanico de materias, entre las que cultivaba con especial frecuencia los títulos de poética y retórica. Baste recordar las jugosas apostillas (apuntes, notas, traducciones, etc.) que disemina a lo largo de su ejemplar de la *Retórica* de Aristóteles, posiblemente el tratado más comentado por Quevedo, que dio a conocer López Grigera (1996, 1998 y 2002).

Con todo, su curiosidad se extendía por todos los campos del conocimiento y comprende libros tanto en castellano como en latín. Un repaso a vuelapluma por los libros que pasaron por su biblioteca y que tienen marcas de su lectura activa configura un panorama variopinto en el que se encuentran representados un amplio abanico de letras y saberes⁴: poesía (las *Silvas* de Estacio; las poesías de Píndaro, Basilea, Andream Cratandrum, 1535; los *Versos...* de Fernando de Herrera, Sevilla, Gabriel Ramos Vejarano, 1619), poética (la *Nueva idea de la tragedia antigua* de González de Salas), religión y teología (algunos textos de Francisco de Sales, el *Anticlaudio* de Alain de Lille, Basilea, Henricus Petrus, 1536; y las *Catecheses* de Cirilo de Alejandría), el teatro (una versión latina de las *Comedias* de Aristófanes, Basilea, 1542), un buen manojo de lecturas italianas (la *Divina commedia* de Dante con comentarios de Cristóforo Landino, Venetia, Giovanbattista Marchio Sessa et Fratelli, 1578; los *Dialogi piacevoli* de Nicolò Franco, Vinegia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1545), etc., entre muchos otros que ahorro en esta fugaz nómina⁵.

² Peraita (2004: 322) considera que “Quevedo no parece haber sido un anotador sistemático y consistente de sus lecturas”.

³ La expresión de aire borgiano es de Pérez Cuenca (2004: 309). Sobre la biblioteca de Quevedo, ver F. C. R. Maldonado (1975), Martinengo (1992: 173-179), Fernández González y Simões (2011 y 2012). Para sus prácticas lectoras, ver Peraita (2003).

⁴ Ver un panorama en Pérez Cuenca (2003: 299-302 y 327-329), con dos nuevos miembros para la biblioteca quevediana.

⁵ Ver Ettinghausen (1964), Gendreau (1975 y 1979), Komanecky (1975), Schwartz y Pérez Cuenca (1999), R. Cacho Casal (1998, 2001 y 2004b), Carrera Ferreira, 2002), Sánchez Lailla (2003), Peraita (2004) Baño (2005, 2007, 2013 y 2014) Alonso Veloso (2010a y 2010b) y Nider (2013).

En este contexto se encuentra un caso curioso en el que el propio Quevedo realiza tres anotaciones a sí mismo en un ejemplar especialmente lujoso de la *Carta al serenísimo, muy alto y muy poderoso Luis XIII, rey cristianísimo de Francia* (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1635) según la técnica de la autoglosa⁶.

Sin embargo, en este mosaico de autores y lecturas hay que hacer punto y aparte para recordar que el poeta se acerca repetidamente al arte de la pintura con diferentes alcances y significados. Su formación en la órbita de la corte, su profunda dedicación humanística, su periplo italiano entre Sicilia y Nápoles al servicio del duque de Osuna (1613-1619) y su círculo de amistades conforman un cuarteto de engarce entre la pluma de Quevedo y la pintura, que se redondea con el rico ambiente cultural de Madrid, con cuadros y pintores al alcance de su mano⁷.

De hecho, al parecer circulaba la anécdota de que el poeta tomaba de tanto en tanto el pincel, pero con una fortuna tan escasa que Góngora afila el colmillo a su costa en un soneto atribuido que comienza “¿Quién se podrá poner contigo en quintas / después que de pintar, Quevedo, tratas?” (vv. 1-2). En su prosa y verso, asimismo, se encuentran referencias a cuadros y pintores, empleo de términos pictóricos, etc. Pero no queda ahí la historia. A la par, se sabe que entre los libros de Quevedo se encontraba al menos un tratado sobre el arte de la pintura: *De’ veri precetti della pittura* (Ravenna, Francesco Tebaldini, 1587) de Giovan Battista Armenini en su segunda edición (la primera es de 1586).

RAZONES PARA UNA SINRAZÓN

Una de las claves principales de la poética de la lectura quevediana es vivir “con pocos, pero doctos libros juntos” (núm. 131, v. 2). Acaso esta predilección —de raigambre clásica— por una selección reducida de buenos libros pueda explicar en alguna medida la presencia del tratado de Armenini como único texto sobre la pintura en la reconstruida biblioteca quevediana, lo que le otorga un valor capital en la red de relaciones picto-poéticas de Quevedo. En todo caso, es ciertamente curioso que solo se tenga noticia documental de esta lectura artística, toda vez que hay una buena gama de cuestiones de los poemas artísticos quevedianos que guardan relación —más o menos directa— con ideas y polémicas artísticas presentes en Dolce (*Dialogo della pittura*, Venecia, Gabriel Giolito de’ Ferrari, 1557),

⁶ Ver Peraita (2004 y 2005: 259-261). Sobre este concepto, ver Rodríguez-Velasco (2007 y 2010: 257)

⁷ Para todas las cuestiones pictóricas, ver Sáez (2014, 2015 y en prensa).

Carducho (*Diálogos de la pintura*, Madrid, Francisco Martínez, 1633) y muchos otros de los que, no obstante, no constan idénticas señas de lectura⁸.

Sea como fuere, la pista única y más fuerte lleva hasta Armenini, por lo que ya ha merecido diversos comentarios que resumo: Aström (1959) dio noticia del hallazgo, señalaba la presencia del *exlibris* de Quevedo en la portada y una de las anotaciones autógrafas, sobre la que volveré luego; a su vez, Garzelli (2008: 67-82) ha dedicado amplio espacio a reflexionar sobre el contenido del tratado en diálogo con otros ejemplos del mismo linaje (las *Vite* de Vasari, *De la pintura antigua* de Holanda, el *Libro de descripción de verdaderos retratos* y *El arte de la pintura* de Pacheco) al tiempo que se detiene en algunos de los apuntes manuscritos de Quevedo y finalmente relaciona tanto las ideas especialmente caras al poeta (el coleccionismo, el *ritratto*, etc.) como la comunidad entre ciertas caricaturas e imágenes del *Buscón* y las notas de Armenini sobre los “fantozzi mal fatti” (Proemio) y los “scurzi” (III, 6)⁹; por fin, Cacho Casal (2012a: 90) explica el sentido de las *marginalia* quevedianas y afirma con razón que en su brevedad ya permite entrever parte de la cultura artística del poeta. Este repaso ya aporta mucha luz a este nudo de relaciones entre lectura y escritura junto a *pittura* y *poesis*, pero todavía se puede ir un poco más allá. En diálogo con estas notas sueltas, por tanto, conviene poner un poco de orden y buscar en detalle las razones de esta lectura de Quevedo, para lo que se debe empezar por el lugar de Armenini entre la teoría pictórica del momento, las claves de sus *precetti* y el significado de las tres anotaciones quevedianas en un contexto de profunda cercanía al arte de la pintura.

El tratado *De' veri precetti della pittura* es tanto la principal —y casi única— tarjeta de presentación de Armenini (Faenza 1533-1609) como una ventana abierta para acercarse a la vida del personaje, gracias a los apuntes que disemina a lo largo de sus páginas¹⁰. En origen es un pintor formado junto a Figurino da Faenza, Giulio Romano y Luca Scaletti, que con quince años realiza el oportuno viaje de estudios a Roma (hacia 1550) y tiempo después (1556) prosigue su *tournee* por “quasi tutta Italia per spazio di nove anni” (Conclusioni, s. p.), que le permite conocer muchos tesoros artísticos y frecuentar a personajes como Giovan Paolo Lomazzo y forjarse una idea

⁸ Ver solamente los lazos que tienden R. Cacho Casal (2012a: 89-127) y Sáez (en prensa).

⁹ Cito siempre por el texto manejado por Quevedo y en ocasiones doy la versión española.

¹⁰ El trazado de esta semblanza se fundamenta en Balladrini (1907), Bertini (1929), Olszewski (1977), Ticozzi (1982), Gorreri (1988) y Fernández (1999).

sobre el arte de su tiempo¹¹. A su vuelta, declara que tuvo que dar un giro a su vida (“fui costretto da chi di me potea dispore a mutar professione e habito insieme”) y abandona el pincel para dedicarse a la tarea teórica de “dare precetti e regole alla pittura” (Conclusione, s. p.). Varias razones explican este cambio: primero, es obvio que le guiaba un notable afán de *docere* para compartir sus conocimientos, pero también reconoce —entre el desengaño y un ejercicio de *captatio benevolentiae*— que sus creaciones no habían cosechado éxitos, pues advierte que en contra de sus normas juega que ninguna de sus obras “sia degna di lode” (s. p.); a la vez, esta variación de rumbo artístico vino acompañada de un motivo más *pro pane lucrando* como la entrada en la carrera eclesiástica (1564) en la que pronto llegaría a ser rector de la iglesia de san Tommaso de Faenza (1566) y posteriormente camarlengo (1571). De esta etapa final —retirado en su *beatus ille* y con las espaldas cubiertas— procede su tratado pictórico, que constituye la parte del león de su obra, que se perfila en el arte con una *Assunzione della Vergine* (Pinacoteca de Faenza), algunos dibujos y noticias sobre su labor de copia de frescos y decoraciones murales más un poema suelto y dos documentos testamentarios por los escritos¹².

El tratado *De’ veri precetti della pittura* (Ravenna, Francesco Tebaldini, 1586 y una segunda impresión en 1587) ve la luz en medio de una cierta proliferación de textos de este linaje que justamente responden al momento de decadencia artística derivado de la precaria situación económico-política, frente a lo que Armenini manifiesta una notable actitud de desengaño¹³. Esta percepción desengañada del *hic et nunc* que está detrás de la tratadística coetánea responde a tres causas mayores: primero, la muerte de los mayores artistas de la época entre 1520 (Rafael) y 1576 (Tiziano), seguido de la creencia de la imposibilidad de ver renacer el arte

¹¹ En otro lugar, indica que el recorrido abarcaba “tutte le città che si rinchiudono fra Milano e Napoli e fra Genova e Venetia” (Libro I, cap. 1, 12)

¹² Bertini (1929) recuerda que sus *disegni* debían ser apreciados, “se in Roma ebbe incarico di eseguirne per un dono a Filippo II di Spagna”, lo que contrasta frontalmente con el general menosprecio que han merecido sus *pitture*. Sobre sus poesías, ver Fernández (1999: 16).

¹³ Según Grassi (1973: 215), el tratado fue preparado entre 1560 y 1570, pero solo publicado más adelante. Por ejemplo, rodeando a Armenini se encuentran el *Trattato dell’arte della pittura, scoltura et architettura* (Milano, Paolo Gottardo Pontio, 1585) y la *Idea del tempio della pittura* (Milano, Paolo Gottardo Pontio, 1590) de Lomazzo. Las siguientes salidas del libro ya son mucho más tardías: Venezia, Francesco Salerni, 1678; y dos con prefacio de Ticozzi en Milano, Vincenzo Ferrario, 1820; y Pisa, Niccoló Capurro, 1823, con las que se da inicio a las ediciones modernas que recojo en la bibliografía. Ver el recuento de Fernández (1999: 16-17).

con esa perfección y, finalmente, la precariedad material en la que se conservan las estatuas y pinturas, dejadas al arbitrio del tiempo (Gorreri, 1988: XXVI-XXVII)¹⁴.

A más de noticias curiosas y algunos destellos autobiográficos que tienen mucho de orgullo profesional y reclamación de su ingenio, este tratado constituye un esfuerzo de sistematizar los preceptos del arte de la pintura según una intención didáctica que pretende compensar el peligroso panorama contemporáneo y facilitar el aprendizaje de los jóvenes, resumiendo múltiples enseñanzas en un solo texto:

ho determinato di raccogliere in scrittura, con quella maggior brevità ch'io potrò, alcune regole e precetti, i quali sono come fondamenti immutabili dell'arte [...] I quai precetti e regole, sparse in diversi come in ampia selva, ho cercato, con lunghissimo studio et industria, di metterle insieme e farne raccolta in un luogo solo, la qual raccolta venga a facilitar quella strada e quella via, la quale fin ora è stata così difficile e faticosa (Proemio, 2)¹⁵.

La pretensión última de Armenini es compartir públicamente y de “un modo claro” los “precetti, quali fin ora sono stati sí persi e secreti appresso a' particolari” (Proemio, 6), para bien tanto de los artistas como del público (“gli animi che si diletano di contemplare e considerare le già fatte figure”, 2)¹⁶. En el fondo de esta propuesta se encuentra una firme convicción que el arte puede aprenderse y enseñarse, al menos como

¹⁴ Así lo manifiesta el propio Armenini: “quanto io piú considero i suoi presenti effetti e lo stato nel quale essa ora si trova, tanto piú parmi vedere il pericolo suo maggiore: conciosiacosaché siano venuti meno quegli artefici che con tanta eccellenza e felicità l'avevano sollevata, né se ne vedon rinascere de gli altri in gran parte come quelli perfetti, e tuttavia l'opere loro, che son maravigliose, vadano col tempo consumandosi” (Proemio, 1). [“cuanto más considero sus efectos presentes y el estado en que ahora se encuentra, tanto mayor me parece ver el peligro, pues han ido desapareciendo aquellos artífices que con tanta excelencia y felicidad lo habían elevado, y no se ven renacer otros que en gran parte los igualen en perfección; además, sus obras, que son maravillosas, van consumiéndose con el paso del tiempo” (37).]

¹⁵ En castellano: “he determinado reunir en escritura, con la mayor brevedad que me sea posible, algunas reglas y preceptos que son como fundamentos inmutables del arte [...] Con larguísimo estudio e industria he tratado de reunir estas reglas y preceptos diseminados por diversos lugares, como en una selva y recogerlos en uno solo para facilitar ese camino y esa vía que hasta ahora ha sido tan difícil y fatigosa” (38-39).

¹⁶ La versión castellana del pasaje completo lee así: “es necesario que en este arte se explique de modo claro y abierto en escritura, para hacer públicos aquellos preceptos que hasta ahora han sido secretos de particulares” (43).

complemento de la “forza del studio”, la “inclinazion naturale” y la “acutezza d’ingegno” (7).

Con esta ambiciosa empresa, asimismo, Armenini parece buscar su lugar al reivindicar su valía como renovador de la teoría artística del *Cinquecento*:

e ciò faccio tanto piú volontieri, piché nuno, ch’io sappia avanti a me, ha ciò dimostrato distintamente et apieno in scrittura. [...] la pittura non ha avuto ancora chi, ad utilità del mondo, gli raccolga o publichi in un volumen solo (Proemio, 2-3)¹⁷.

De este modo, el tratadillo *De’ veri precetti della pittura* se revela como un libro moderno: “una sorta di manuale, il primo nel suo genere, [...] che afronta non solo gli aspetti in senso lato pratici, tecnici, esecutivi della pittura, ma anche quelli teorici e tipologici”, en palabras de Castelnovo (1988: VIII.)¹⁸. Quizá por ello se pueda diferenciar la apuesta de Armenini frente a la fórmula de Vasari y su generación, que abogan por una visión más canónica y personalista¹⁹.

En todo caso, el carácter de compendio con aspiraciones normativas es el rasgo sobresaliente de la guía de Armenini, que ha sabido combinar cuestiones tanto teóricas como prácticas según una idea del arte clasicista por inspiración y moderna por asimilación a las renovaciones *in fieri* (Fernández, 1999: 14)²⁰. La materia se encuentra cuidadosamente dividida a lo largo de tres libros: el primero comprende la teoría al uso de la tratadística artística, en la que traza una pequeña —y plañidera— historia del arte (I, cap. 1) y sigue con las habituales secciones dedicadas a la definición de la pintura (I, cap. 2), la defensa de su grandeza (I, cap. 3) y su origen y división en “il disegno, i lumi, l’ombre, il colorito et il compimento” (I, cap. 5), entre otros asuntos; en el segundo dominan los aspectos técnicos de la pintura

¹⁷ Texto castellano: “Y esto lo hago tanto más de buen grado cuanto que nadie, que yo sepa, lo ha mostrado antes que yo clara y plenamente en escritura. [...] Hasta ahora la pintura no ha tenido quien, para utilidad del mundo, la recoja y publique en un solo volumen” (38-39).

¹⁸ Continúa: “È un testo che mira ad essercitare una precisa azione di legittimazione sociale del pittore, della sua produzione, della sua opera” (VIII). Para Ticozzi (1982: VIII), Armenini “ti guida con amica mano dai piú facili principii alle piú astruse difficoltà dell’ arte”.

¹⁹ Gorreri (1988: xxv) entiende que Armenini manifiesta una “chiara coscienza d’epigono”.

²⁰ Bertini (1929) subraya que los apuntes técnicos constituían un “elemento tanto piú apprezzato, quanto piú raro a trovarsi nelle teoriche, in genere piú ricche di particolari letterari che tecnici”.

desde el manejo de la luz y las sombras (II, cap. 1-2), el uso de cartones (II, cap. 6), la manera de mezclar colores (II, cap. 7) o la preparación de telas, muros y tablas (II, cap. 8); mientras, el tercero está marcado por el “uso e ragione [...] che siano conveniente alle qualità de’ luoghi o delle persone” (III, cap. 1, 149), esto es, la adecuación y el decoro que deben guardarse para la pintura pública o privada, religiosa o profana, etc.

Sin duda, la condición de manual teórico-práctico del arte italiano del momento era un aliciente que favorecía que Quevedo se interesase por el tratado de Armenini, con quien acaso le uniría igualmente esa mirada desencantada a la realidad. Desde la ladera puramente artística, la preferencia del *colorito* de Armenini casaba bien con la preferencia quevediana por Tiziano en la polémica entre las escuelas véneta y romana-florentina²¹.

Ciertamente, el poeta pudo hacerse con un ejemplar durante su temporada italiana (1613-1619) a caballo entre Sicilia y Nápoles, pero quizá tenga que ver asimismo con la recepción española de Armenini, que a su vez se enmarca en el marco mayor de la difusión europea (fig. 1). Espigo algunos detalles: se sabe que *De’ veri precetti* era uno de los tratados que pasaban traducidos a Francia junto a las aportaciones de Leonardo, Zuccaro y Lomazzo (Sciulli, 2007: 132); por su parte, Jáuregui prueba la acogida hispánica en el listado con el que cierra su alegato en el *Memorial informatorio por los pintores* (Madrid, Juan González, 1629) en el que menciona a “Juan Batista Armenini, atentísimo a observaciones ingeniosas del arte” (fol. 21v) y más adelante ya Francisco Pacheco recuerda varias veces a Armenini en el *Arte de la pintura* (Sevilla, Simón Faxardo, 1649)²², dos pistas que llevan a la presencia del tratado en la biblioteca de otros artistas españoles y a una mínima red de relaciones con otros poetas como Lope de Vega²³. Con este bagaje se entiende mejor el camino —si bien algo tortuoso— que une a Armenini y Quevedo. Más en detalle, el ejemplar manejado por Quevedo corresponde a la segunda salida del tratado (1587),

²¹ Ver Sáez (en prensa). En otro orden de cosas, Condon (1977: 105-106) vincula a Armenini con la estética grotesca y su relación con la literatura.

²² Aunque Quevedo no pudo leerlos (muere en 1645), mantiene una relación con Pacheco desde tiempo atrás. Ver los comentarios sobre estas menciones en M. Cacho Casal (2011: 279-280).

²³ Por ejemplo, Socrate (1966: 62 y 65) considera que la percepción lopesca de la pintura de Lucas Cambiaso debe mucho a las ideas de Armenini. Salort Pons, López Azorín y Navarrete Prieto (2001: 402) encuentran este título en el inventario *post mortem* del pintor Vicente Salvador Gómez (1637-1678).

que sigue a la reducida primera tirada²⁴. En la portada del volumen se encuentra el nombre y una doble firma del poeta según su *usus* habitual.

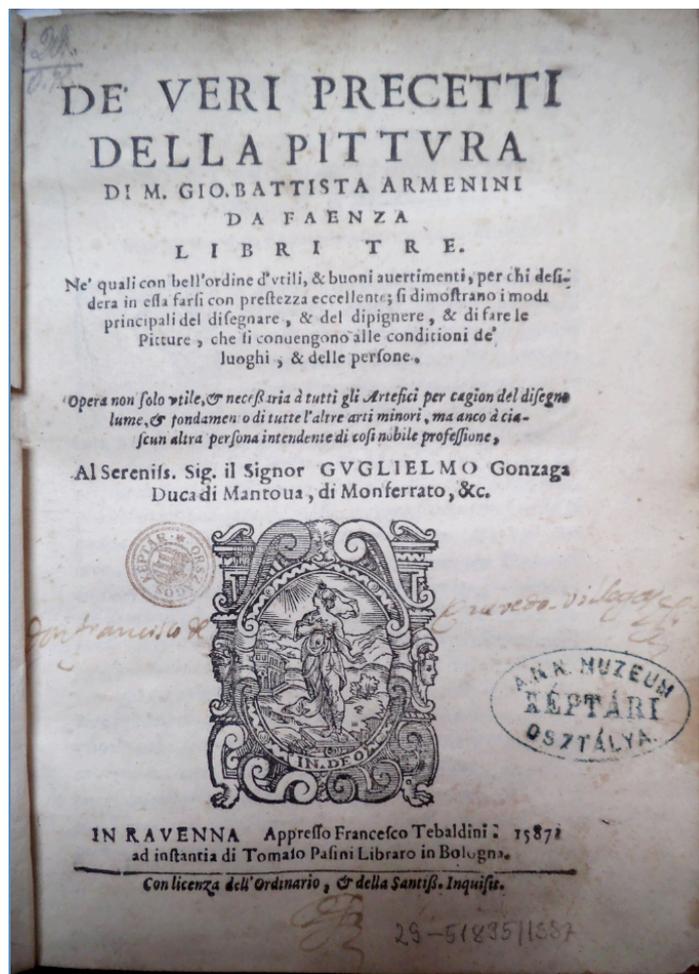


Fig. 1: G. B. Armenini, *De' veri precetti della pittura*, portada con nombre y doble firma autógrafa de Quevedo.

²⁴ Los dos sellos se refieren a su pertenencia a fondos húngaros: la primera (“képtar * orszagos”) indica su anterior localización en la “pinacoteca nacional” (literalmente, que indica la antigua localización; la segunda (“A. M. N. Muzeum Képtari Osztálya”) es la marca de su ubicación actual: “Departamento de la pinacoteca del Museo A. M. N.”.

EL SENTIDO DE TRES NOTAS

Una vez trazado este camino, se puede pasar a desentrañar el sentido de las tres anotaciones quevedianas para conocer tanto los intereses que tenía el poeta en su lectura del tratado *De' veri precetti della pittura* como la relación que establece con otras claves de su afición pictórica²⁵.

Únicamente se encuentran tres breves anotaciones autógrafas de Quevedo en el libro, en las que se señalan algunos nombres destacados que deben ponerse en diálogo con el parnaso pictórico que el poeta delinea en la silva “El pincel” y el romance “Matraca de los paños y sedas” (núms. 205 y 763) con Tiziano a la cabeza de Rafael, Miguel Ángel, Fernández de Navarrete y Caravaggio.

Las marcas se encuentran al comienzo y hacia el final del tratado (III, cap. 14, 205 y III, cap. 15, 219), en las secciones dedicadas a “alcuni avvertimenti delle principali ragione, per che il buon lume della pittura si smarrisca di novo” (libro I, cap. 1, 12), la pintura mural (III, cap. 14, 205) y el conjunto de “virtú, vita e costumi deve essere ornato un pittore eccelklente” (III, cap. 15, 219), en una la distribución desigual que tal vez refleje una lectura parcial o selectiva. Como ya comentaba R. Cacho Casal (2012a: 90), en conjunto demuestran un notable interés por las relaciones artísticas hispano-italianas y una cierta predilección por la *nuova maniera* de la pintura veneciana, pero acaso se pueda tirar algo más de este hilo ya tan bien trabajado.

Primeramente, Quevedo se detiene en la figura de Sebastiano del Piombo (1485-1547), que denomina “Sebastián Veneziano” al igual que en las *Vite* (Firenze, Giunti, 1550 y 1568) de Vasari (fig. 2 y 3). Resulta curioso que el poeta solo preste atención a este pintor en medio de una enumeración de figuras máximas del arte ya desaparecidas como Leonardo da Vinci, Rafael de Urbino, Miguel Ángel, Tiziano, Antonio de Correggio, Giulio Romano y Andrea Sarto, pero la explicación se encuentra en el mismo texto de Armenini, que gira entorno a este personaje: en efecto, este recuerdo nostálgico es una nueva aparición del tema de la decadencia del panorama artístico italiano sobre la que tanto insiste el tratado dentro del que Veneziano vale como un símbolo de la degeneración contemporánea, porque dejó sus “miracolose [...] pitture” para ganarse la vida con el “offizio del piombo” (fraile del plomo, esto es, el responsable de timbrar los diplomas

²⁵ En pintura ya había una larga tradición de anotación de las *Vite* de Vasari, con apostillas de Scamozzi, Zuccaro, el Greco, Agostino y Carracci: ver solo Tera (2012: 242-244), con amplias referencias.

pontificios) debido a la competencia desleal de ingenios mediocres. Las razones presentadas recuerdan de cerca el desengaño quevediano:

Era persuaso quest'uomo da molti a non tralasciare l'arte della pittura, nella quale era così eccellente, ma egli rispondeva loro che, poiché aveva facultà da vivere agiatamente, non voleva ingoffire, [...] perciò che allegava che eran venuti alcuni ingegni, i quali facean professione di fare in due mess quello ch'egli soleva fare in due anni, e che si avedeva che non andrebbe troppo che sarebbe mal dipinto ogni cosa, poich'era venuto un secolo nel quale i discepoli ne volevano saper piú cosa che buona fosse, attesoche piú s'apprezzava chi piú lavoro faceva e non chi meglio e piú vivamente (I, cap. 1, 13)²⁶.

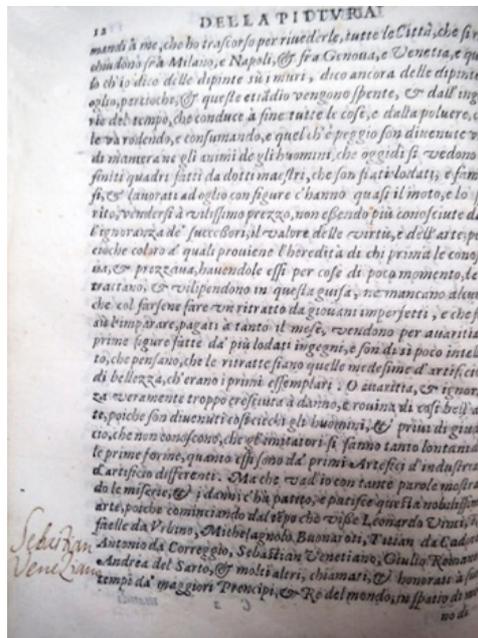


Fig. 2: primera anotación de Quevedo.

²⁶ Traducción castellana: “Muchos trataban de persuadirle para que no dejase el arte de la pintura, en el que era tan excelso, pero él les respondía que ya no tenía la facultad de vivir desahogadamente, no quería hacer el tonto [...], porque alegaba que habían llegado algunos ingenios que prometían hacer en dos meses lo que él solía hacer en dos años, y que se veía que no faltaba mucho para que todo estuviese mal pintado, pues era ese un siglo en el que los discípulos querían saber más que los maestros y malamente se podría hacer nada que fuese bueno, dado que se apreciaba más a quien hacía más trabajo y no al que lo hiciera mejor y con mayor vivacidad” (51).

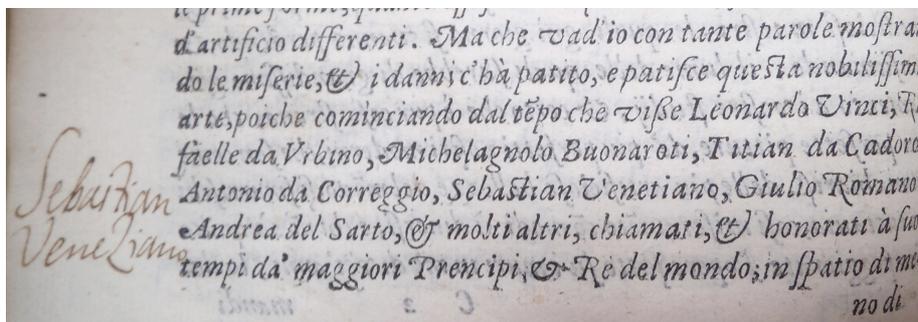


Fig. 3: primera anotación de Quevedo (detalle).

Ahora, quizás solamente Quevedo se interese por Veneziano porque fue condiscípulo de Giorgione junto a Tiziano, pintor de cabecera del poeta. Justamente, con “Jorjón de Castelfranco” (fig. 4 y 5) se refiere a Giorgione (Giorgio Barbarelli, 1477/78-1510), uno de los artistas tan emblemáticos como misteriosos del arte italiano *rinascimentale*²⁷. En este caso se le recuerda por su habilidad en la pintura de fachadas y se evoca tanto un ejemplo de excelente conservación como “il bel colorito” del palacio Fondaco de’ Tedeschi (III, cap. 14, 205), ambas anécdotas tomadas de la semblanza que le dedica Vasari. Sin embargo, más que una curiosidad por esta suerte de pintura puede darse por bueno que una de las razones de esta atracción por Giorgione se debe a que fue maestro de Tiziano, tan querido por Quevedo (R. Cacho Casal, 2012a: 90), pues justo más adelante vuelve a aparecer en Armenini como paradigma de artista y maestro liberal (Conclusiones, s. p.). En este sentido, la fuerza del *colorito* ticianesco tiene un precursor muy cercano en la estética giorgionesca.

A la vez, Giorgione era conocido en su día por una ingeniosa traza artística por la que lograba representar todos los aspectos de un hombre en diversas actitudes mediante un juego de reflejos (en una fuente, un espejo y un *corsaletto*), una invención que valía como carta a favor de la pintura en el *paragone* con la escultura, por lo que se repite una y otra vez en la tratadística y llega hasta en *El Criticón* (Madrid, Pablo de Val, 1651-1657) de Gracián como un prodigio de ingenio que permite representar lo irrepresentable²⁸. Es, por tanto, una nueva muestra de relaciones picto-poéticas sobre un tema muy caro a Quevedo.

²⁷ Ver Pozzolo (2009: 43-60), especialmente.

²⁸ Según examina con pericia Béhar (2006: 53-59), la mención de *El Criticón* (III, 1-3) procede del *Dialogo de pittura* (Vinegia, Paulo Gherardo, 1548) de Paolo Pino y la segunda edición de las *Vite* (1568) de Vasari, donde se cuenta como sigue: “Dicesi che Giorgione ragionando con alcuni scultori nel tempo che Andrea

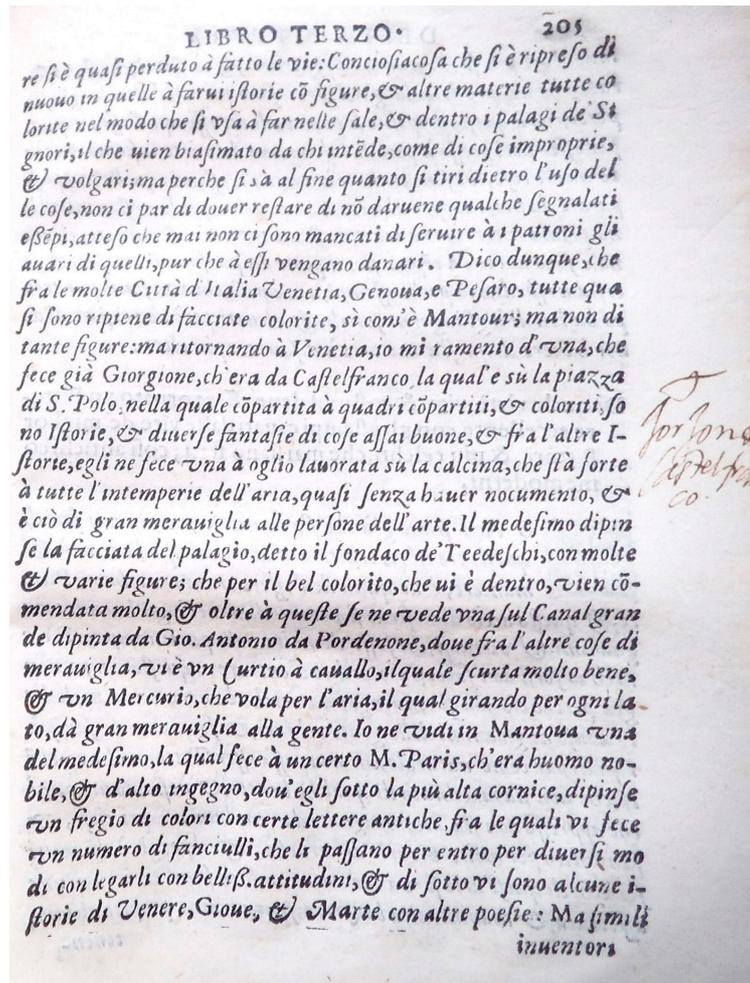


Fig. 4: segunda anotación de Quevedo.

Verrocchio faceva il cavallo di bronzo, che volevano, perchè la scultura mostra va in una figura sola diverse positura e vedute girandogli attorno, che per questo avanzasse la pittura, che non mostrava in una figura se non una parte sola; Giorgione, che era d'opinione che in una storia di pittura si mostrasse, senza camminare attorno, ma in una sola occhiata tutte le sorti delle vedute che può fare in più gesti un uomo, cosa che la scultura non può fare se non mutando il sito e la veduta, tal che non sono una, ma più vedute; propose di più, che da una figura sola di pittura voleva mostrare il dinanzi ed il dietro e i due profili dai lati, cosa che e' fece mettere loro il cervello a partito; e la fece in questo modo. Dipinse uno ignudo che voltava le spalle ed aveva in terra una fonte d'acqua limpidissima, nella quale fece dentro per riverberazione la parte dinanzi: da un de lati era un corsaletto brunito che s'era spogliato, nel quale era il profilo manco, perchè nel lucido di quell'arme si scorgeva ogni cosa; dall'altra parte era uno specchio che dentro vi era l'altro lato di quello ignudo; cosa di bellissimo ghiribizzo e capriccio, volendo mostrare in effetto che la pittura conduce con più virtù e fatica, e mostra in una vista sola del naturale più che non fa la scultura: la qual'opera fu sommamente lodate e ammirata per ingegnosa e bella" (III, 1).

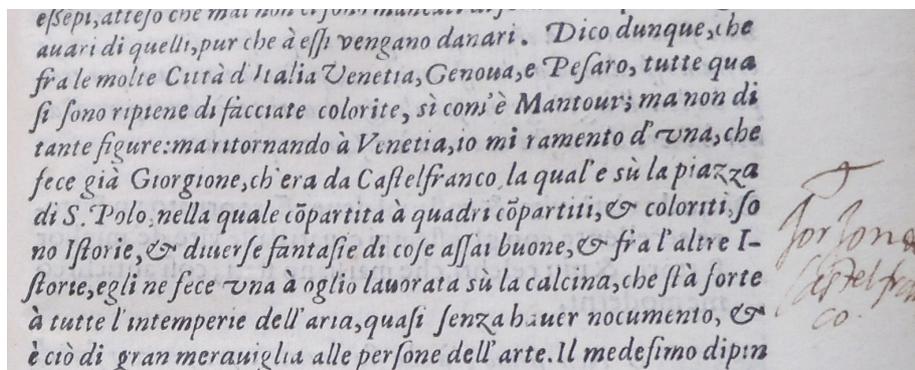


Fig. 5: segunda anotación de Quevedo (detalle).

Por último, despiertan la curiosidad quevediana “Cristóbal Argenta”, “Rubial y Becerra” (fig. 6 y 7), en referencia al misterioso Cristoforo d’Argenta (activo hacia 1580) y los artistas españoles Pedro de Rubiales (1511-1582) y Gaspar Becerra (1520-1568), que en el tratado se recogen como “Rubiale et Bizzero spagnuoli”: el primero era un escultor de Ferrara del que apenas se tiene noticia pero que en algún momento “pasó a España”, mientras el pintor Rubiales y el también escultor Becerra son dos buenos ejemplos del viaje —casi una *peregrinatio*— formativo que los artistas españoles hacían a Italia y de la asimilación a las *maniere* italianas, al punto que al primero se le acaba por conocer como *il Roviale spagnuolo* y el segundo colabora en sus inicios con Vasari tras llegar en el séquito del obispo Juan Álvarez de Toledo²⁹.

Además, se tiende a explicar esta doble nota como una suerte de analogía personal de Quevedo con su propia experiencia y especialmente con alguno de los viajes en los que se detuvo en Niza (en 1613) (Aström, 1959: 36) y con otra ocasión en la que tuvo la suerte de librarse de unos hombres lo perseguían para matarlo en su regreso a España vía Marsella, según cuenta Tarsia (*Vida de don Francisco de Quevedo y Villegas*, Madrid, Pablo del Val, 1663) (Garzelli, 2008: 78-79). Sin embargo, puede darse otra respuesta desde el arte: más allá de que dan fe del agudo interés de Quevedo por las relaciones culturales italo-españolas en general, la mirada hacia Rubiales y Becerra funciona como lazo de unión de las maneras artísticas en la pintura y la cultura españolas, al igual que el recuerdo —perífrasis mediante— de Fernández de Navarrete —alias el Mudo— en la silva “El pincel” (vv. 81-82).

²⁹ Ver Redín Michaus (2007) y Dacos (2009).

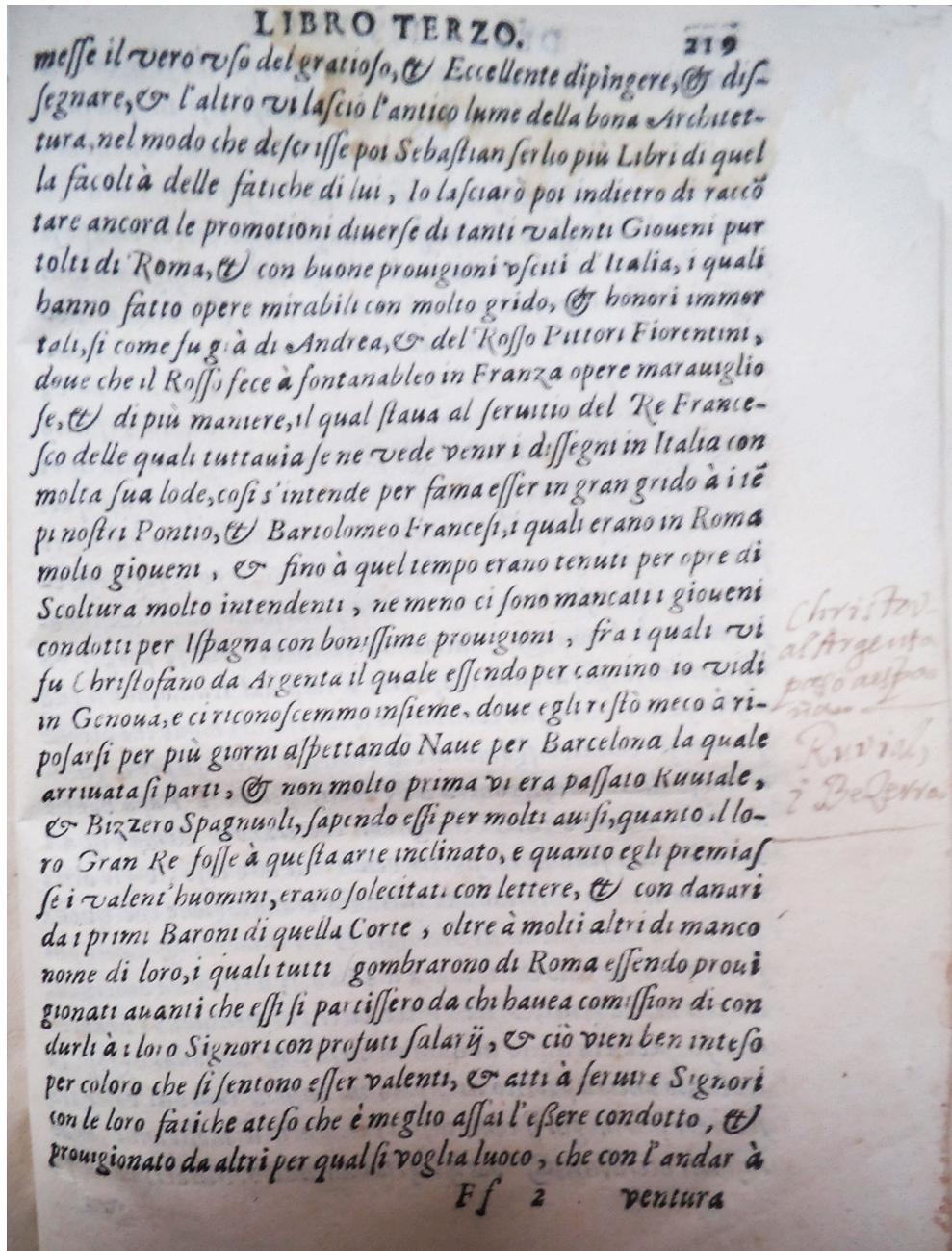


Fig. 6: tercera y última anotación de Quevedo.

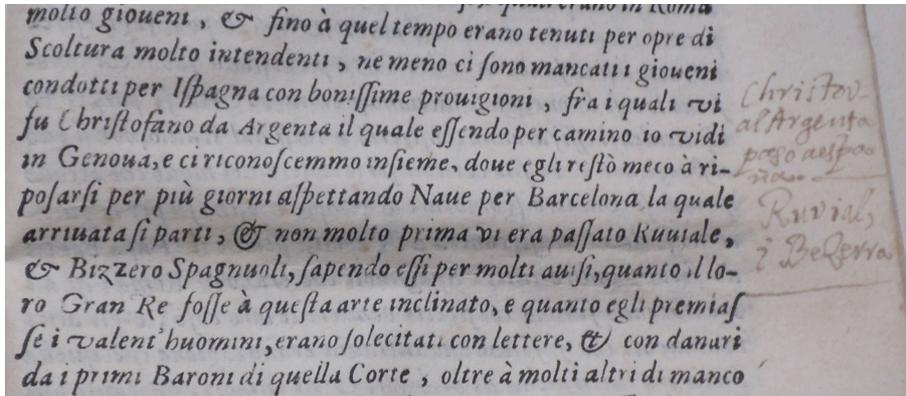


Fig. 7: tercera y última anotación de Quevedo (detalle).

Precisamente, el breve catálogo de artistas “anotados” por Quevedo en el tratado de Armenini constituyen la otra cara del parnaso pictórico que el poeta delinea en dos poemas artísticos: la silva “El pincel” y el romance satírico-burlesco “Matraca de los paños y sedas”, dedicados respectivamente al arte de la pintura y a un jocoso combate entre tejidos en el que unos Tapices flamencos —por prosopopeya— sacan a relucir el nombre de algunos pintores.

“El pincel”	“Matraca de los paños y sedas”
<p>Ya se vio muchas veces, ¡oh, pincel poderoso!, en docta mano mentir almas los lienzos de Ticiano. Entre sus dedos vimos nacer segunda vez, y más hermosa aquella sin igual gallarda Rosa, que tantas veces de la fama oímos. Dos le hizo de una, y dobló lisonjero su cuidado al que, fiado en bárbara fortuna, traía por diadema media luna del cielo, a quien ofende coronado. Contigo Urbino y Ángel tales fueron, que hasta sus pensamientos engendraron, pues, cuando los pintaron, vida y alma les dieron; y el famoso español, que no hablaba por dar su voz al lienzo que pintaba. (vv. 67-82)</p>	<p>“Necios nos llaman “figuras” —dijeron con lindo garbo—, y somos historiadores sin pluma ni cartapacio. Vencemos con los telares los pinceles del Tiziano, donde son los tejedores Urbinos y Carabachos. En la batalla de Túnez, ¿no está gozando palacio el vencimiento del moro y la victoria de Carlos? Los caballos, ¿no relinchan?; los mosquetes, ¿no dan pasmo?; la lumbre, ¿no centellea?; ¿no se disparan los arcos?; el cielo, ¿no tiene día?; el aire, ¿no tiene claros?; bien compartidas las sombras, ¿no animan a los retratos?”. (vv. 285-304)</p>

Desde esta ladera, la nómina de artistas de las anotaciones comprueba la tendencia del listado picto-poético de Quevedo: si en un caso manifiesta interés por un trío de italianos (Sebastiano del Pombo, Giorgione y Cristoforo d'Argenta) y dos artistas españoles de formación italiana (Rubiales y Becerra), en la poesía brillan un cuarteto italiano (Tiziano y Rafael por partida doble, Miguel Ángel y Caravaggio en disputa) más un pintor a caballo entre ambos mundos (Fernández de Navarrete). Así las cosas, este pequeño abanico confirma la absoluta predilección quevediana por el arte italiano y añade algunas teselas más al mosaico de su parnaso pictórico porque ninguno de los artistas privilegiados en la lectura quevediana de Armenini aparecen en sus poemas pictóricos. Con este manojo de anotaciones se añade significativamente el arte de la escultura que ejercitan d'Argenta y Becerra más el *paragone* que encarna Giorgione, mientras antes solo estaba representado por Miguel Ángel y que, en cualquier caso, reaparece en una serie de sonetos (dos “A la estatua de bronce del santo rey don Filipo III” y “Las selvas hizo navegar y el viento”, núms. 211, 212 y 214). Además, este diálogo es tanto más valioso cuanto confirma una tendencia constante en el tiempo entre 1609-1640 —fechas de las poesías que abarcan la etapa italiana del poeta— y con algunos cruces entre la creación y la lectura³⁰.

FINAL

Una mirada detenida a las anotaciones quevedianas al manual de Armenini deviene muy significativa pese a su brevedad en diálogo con otras huellas de las ideas pictóricas del poeta: así, las tres apostillas de Quevedo ratifican su predilección por el arte italiano, la *maniera véneta* y el *colorito*, al tiempo que expanden el parnaso pictórico esbozado en un par de poemas con algunos nombres nuevos y manifiesta un cierto interés por el arte de la escultura. Al fin y al cabo, la lectura es la otra cara del ingenio.



³⁰ La historia textual de la silva refleja una continua reescritura que comienza en 1609 y termina en 1631-1639, con un reguero de etapas redaccionales bastante compleja entre medias (R. Cacho Casal, 2012b: 194), al tiempo que el romance parece haberse escrito ya en la década de 1640.

Bibliografía

- Alonso Veloso, María José, “Quevedo en sus lecturas: anotaciones autógrafas y subrayados en cuatro impresos de la Biblioteca de Menéndez Pelayo”, *Manuscr. Cao*, 8 (2010a), s. p., <<http://www.edobne.com/manuscrcao/wp-content/uploads/Quevedo-en-sus-lecturas.pdf>>, [10/10/2014].
- Alonso Veloso, María José, “Quevedo, lector del *Anticlaudio* de Alain de Lille. Noticia sobre nuevas anotaciones autógrafas”, *La Perinola*, 14 (2010b), pp. 277-303.
- Armenini, Giovan Battista, *De’ veri precetti della pittura*, Ravenna, Francesco Tebaldini, 1587. [Ejemplar con firma y notas de Quevedo. Biblioteca del Museo de Bellas Artes de Budapest; signatura: 29.]
- Armenini, Giovan Battista, *De los verdaderos preceptos de la pintura*, Carmen Fernández (ed.), Madrid, Visor Libros, 1999.
- Aström, Paul, “Un volume de la bibliothéque de Quevedo”, *Bulletin du Musée National Hongrois des Beaux-Arts*, 15 (1959), pp. 34-38.
- Balladrini, Gaetano, “Per la biografia di tre pittori faentini dello scorcio del ’500”, *Rivista d’arte* (1907), pp. 59-62.
- Béhar, Roland, “La traza de Giorgone y la última treta de Gracián”, *Conceptos: revista de investigación graciana*, 3 (2006), pp. 51-67.
- Bertini, Lucia, “Armenini”, en *Enciclopedia Italiana Treccani*, 1929, <<http://www.treccani.it/>>, [11/10/2014].
- Cacho Casal, Marta P., “The “True Likenesses” in Francisco de Pacheco’s *Libro de retratos*”, *Renaissance Studies*, 24.3 (2010), pp. 381-406.
- Cacho Casal, Marta P., *Francisco Pacheco y su “Libro de retratos”*, Madrid / Sevilla, Marcial Pons / Fundación Focus Abengoa, 2011.
- Cacho Casal, Rodrigo, “Quevedo y Dante: su lectura de la *Divina comedia*”, *Voz y letra*, 9 (1998), pp. 53-75.
- Cacho Casal, Rodrigo, “Quevedo lector de las *Mémoires* de Martin du Bellay”, *Bulletin Hispanique*, 103.2 (2001), pp. 403-426.
- Cacho Casal, Rodrigo, “La silva *El pincel* de Quevedo y Rémy Belleau”, en Lía Schwartz (ed.), *Studies in Honor of James O. Crosby*, Newark, Juan de la Cuesta, 2004a, pp. 49-68.
- Cacho Casal, Rodrigo, “Los *Dialogi piacevoli* de Nicolò Franco y Quevedo”, en María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (ed.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la*

- Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2004b, pp. 407-417.
- Cacho Casal, Rodrigo, *La esfera del ingenio. Las silvas de Quevedo y la tradición europea*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012a.
- Cacho Casal, Rodrigo, “Quevedo y la filología de autor: edición de la silva *El pincel*”, en Jesús Ponce Cárdenas (ed.), *Poesía y pintura en el Siglo de Oro*, *Criticón*, 114 (2012b), pp. 179-212.
- Carrera Ferreiro, Pilar, “Tres libros de Francisco de Sales en la biblioteca de Quevedo”, *La Perinola*, 6 (2002), pp. 275-300.
- Castelnuovo, Enrico, “Prefazione”, en Giovan Battista Armenini, *De’ veri precetti della pittura* (Ravenna, 1586), Marina Gorreri (ed.), Torino, Einaudi, 1988, pp. VII-XI.
- Condon, James P., *Four Related Approaches to Quevedo’s Burlesque*, London, University of London, 1977.
- Dacos, Nicole, “De Pedro de Rubiales a *Roviale spagnuolo*: el gran salto de España a Italia”, *Arte: Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, 75 (2009), pp. 101-114.
- Ettinghausen, Henry, “Quevedo Marginalia: his Copy of Florus’ *Epitome*”, *Modern Language Review*, 59 (1964), pp. 391-398.
- Fernández, Carmen (ed.), Giovan Battista Armenini, *De los verdaderos preceptos de la pintura*, Madrid, Visor Libros, 1999.
- Fernández González, Carlos, y Sofia Simões, “Nuevas aportaciones a la biblioteca de Francisco de Quevedo”, *Manuscr. Cao*, 11 (2011), s. p., <<http://www.edobne.com/manuscrcao/biblioteca-quevedo-2/>>, [10/10/2014].
- Fernández González, Carlos, y Sofia Simões, “Apéndice a Nuevas aportaciones a la biblioteca de Francisco de Quevedo”, *Manuscr. Cao*, 12 (2012), s.p., <<http://www.edobne.com/manuscrcao/biblioteca-de-quevedo-2/>>, [10/10/2014].
- García López, David, *Lázaro Díaz del Valle y las vidas de pintores de España*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008.
- García López, David, “Lectores de Vasari en la España de la Edad Moderna: en busca de un modelo para las vidas de artistas españoles”, *Goya*, 342 (2013), pp. 18-43.
- Gendreau, Michèle, “Quevedo lecteur de l’*Eraceide* de Gabriele Zinano”, en Haim Vidal Sephiha (ed.), *Mélanges offerts a Charles Vincent Aubrun*, Paris, Éditions Hispaniques, 1975, pp. 313-320.

- Gendreau, Michèle, “Humanisme et mathématiques: Quevedo lecteur de Théodose de Tripoli”, en Augustin Redondo (coord.), *L’Humanisme dans les lettres espagnoles*, Paris, J. Vrin, 1979, pp. 311-326.
- Gorreri, Marina (ed.), Giovan Battista Armenini, *De’ veri precetti della pittura* (Ravenne, 1586), Torino, Einaudi, 1988.
- Grassi, Luigi, *Teorici e storia della critica d’arte, I*, Roma, Bonsignori, 1973.
- Kallendorf, Hilaire, y Craig Kallendorf, “Conversations with the Dead: Quevedo and Statius, Annotation and Imitation”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 63 (2000), pp. 131-168.
- Komanecy, Peter M., “Quevedo’s Notes on Herrera: the Involvement of Francisco de la Torre in the Controversy over Góngora”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 52 (1975), 123-133.
- López Grigera, Luisa, “Quevedo comentador de Aristóteles: un manuscrito inesperado”, *Revista de Occidente*, 185 (1996), pp. 119-133.
- López Grigera, Luisa, *Anotaciones de Quevedo a la “Retórica” de Aristóteles*, Salamanca, Gráficas Cervantes, 1998. [Edición facsímil: *Anotaciones manuscritas de Francisco de Quevedo a la “Retórica” de Aristóteles, traducida por Hemógenes Hermolao*, Santander / Madrid, Sociedad Menéndez Pelayo y Ollero y Ramos, 1997.]
- López Grigera, Luisa, “Anotaciones de Quevedo lector”, *El libro antiguo español*, 4 (2002), pp. 163-191.
- López Poza, Sagrario, “La cultura de Quevedo: cala y cata”, en Santiago Fernández Mosquera (coord.), *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1995, pp. 69-104.
- Maldonado, Felipe C. R., “Algunos datos sobre la composición y dispersión de la biblioteca de Quevedo”, en *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez-Moñino, 1910-1970*, Madrid, Castalia, 1975, pp. 405-420.
- Martinengo, Alessandro, *La astrología en la obra de Quevedo. Una clave de lectura*, Pamplona, Eunsa, 1992.
- Memorial informatorio por los pintores*, Madrid, Juan González, 1629.
- Moya del Baño, Francisca, “Un nuevo y desconocido libro de la biblioteca de Quevedo: *Q. Aurelii Symmachi Epistolarum ad Diversos Libri Decem*”, en Ricardo Escavy Zamora (coord.), *Amica Verba: in honorem Prof. Antonio Roldán Pérez*, Murcia, Universidad de Murcia, 2005, vol. 1, pp. 695-712.

- Moya del Baño, Francisca, “Quevedo en los márgenes de su *Símaco*”, en *Munus Quaesitum Meritis: Homenaje a Carmen Codoñer*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2007, pp. 645-653.
- Moya del Baño, Francisca, “Anotaciones de Quevedo en mi ejemplar de la edición de Virgilio de Juan de la Cerda (1612)”, *Tonos digital: revista de estudios filológicos*, 25 (2013), s. p. <<http://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/39451/1/998-3207-1-PB%20%281%29.pdf>>, [10/10/2014].
- Moya del Baño, Francisca, *Quevedo y sus ediciones de textos clásicos: las citas grecolatinas y la biblioteca clásica de Quevedo*. Murcia, Universidad de Murcia, 2014.
- Nider, Valentina, “Las anotaciones quevedianas a las *Catecheses* de san Cirilo de Jesurálén”, *La Perinola*, 17 (2013), pp. 259-299.
- Olszewski, Edward J. (ed. y trad), Giovan Battista Armenini, *On the True Precepts of the Art of Painting*, New York, Burt Franklin & Co., 1977.
- Peraita, Carmen, “Comercio de difuntos, ocio fatigoso de los estudios: libros y prácticas lectoras de Quevedo”, en Sagrario López Poza (ed.), *Quevedo y la erudición de su tiempo*, *La Perinola*, 7 (2003), pp. 271-295.
- Peraita, Carmen, “Mapas de lectura, diálogos con los textos: la *Carta al rey Luis XIII* y las anotaciones en el ejemplar de la *Utopía* de Quevedo”, *La Perinola*, 8 (2004), pp. 321-341.
- Peraita, Carmen, (ed.), F. de Quevedo, *Carta al serenísimo, muy alto y muy poderoso Luis XIII, rey cristianísimo de Francia*, en *Obras completas en prosa, III*, Alfonso Rey (dir.), Madrid, Castalia, 2005, pp. 249-305.
- Pérez Cuenca, Isabel, “Las lecturas de Quevedo a la luz de algunos impresos de su biblioteca”, en Sagrario López Poza (ed.), *Quevedo y la erudición de su tiempo*, *La Perinola*, 7 (2003), pp. 297-333.
- Pozzolo, Enrico Maria dal, *Giorgione*, Anne Guglielmetti (trad.), Arles, Actes Sud, 2009.
- Quevedo, Francisco de, *Carta al serenísimo, muy alto y muy poderoso Luis XIII, rey cristianísimo de Francia*, Carmen Peraita (ed.), en *Obras completas en prosa, III*, Alfonso Rey (dir.), Madrid, Castalia, 2005, pp. 249-305.
- Redín Michaus, Gonzalo, *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los españoles en Roma, 1527-1600*, Madrid, CSIC, 2007.

- Rodríguez-Velasco, Jesús D., “Autoglosa: Diego de Valera y su *Tratado en Defensa de Virtuosas Mujeres*”, *Romance Philology*, 60.1 (2007), pp. 10-33.
- Rodríguez-Velasco, Jesús D., “La producción del margen“, *La Corónica*, 39.1 (2010), pp. 249-272.
- Sáez, Adrián J., “Entre el pincel y la pluma: boceto sobre la poesía de Quevedo y la pintura”, en José Manuel Rico García (ed.), “*El duque de Medina Sidonia: mecenazgo y renovación estética*”, 2014, pp.
- Sáez, Adrián J., *El ingenio del arte: la pintura en la poesía de Quevedo*, Madrid, Visor Libros, 2015.
- Sáez, Adrián J., “Quevedo y el arte de la tapicería: el romance “Matraca de los paños y sedas””, *Boletín de la Real Academia Española*, en prensa.
- Salort Pons, Salvador, M.^a José López Azorín y Benito Navarrete Prieto, “Vicente Salvador Gómez, Alonso Cano y la pintura valenciana de la segunda mitad del siglo XVII”, *Archivo Español de Arte*, 296 (2001), pp. 393-424.
- Sánchez Laílla, Luis, “Quevedo al margen: tres notas a un comentario aristotélico”, *Bulletin Hispanique*, 105.2 (2003), pp. 489-506.
- Sciulli, David, “Professions before Professionalism”, *Archives Européennes de Sociologie*, 48.1 (2007), pp. 121-147.
- Schwartz, Lía, e Isabel Pérez Cuenca, “Unas notas autógrafas de Quevedo en un libro desconocido de su biblioteca”, *Boletín de la Real Academia Española*, 276 (1999), pp. 67-91.
- Socrate, Mario, “Borrón e pittura “di macchia” nella cultura letteraria del Siglo de Oro”, en *Studi di letteratura spagnola*, Roma, Università di Roma / Università di Torino / Società Filologica Romana, 1966, pp. 25-70.
- Tera, Eloi de, “Francisco de Holanda y Giorgio Vasari: del diálogo como forma narrativa a las *Vite* vasarianas”, en Eva March y Carme Narváez (ed.), *Vidas de artistas y otras narrativas biográficas*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2012, pp. 227-250.
- Ticozzi, Stefano (ed.), Giovan Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura*, Milano, Sala Bolognese, Arnaldo Forni, 1982. [Reimpresión del original: Milano, Vincenzo Ferrario, 1820.]
- Vasari, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, Fiorenza, Giunti, 1568, 4 vols.

Williams, Robert, "The Vocation of the Artist as seen by Giovanni Battista Armenini", *Art History*, 18.4 (1995), pp. 518-536.