

Del grabado como estrategia

Mediaciones entre el original y la copia

POR PATRICIA ZALAMEA*

FECHA DE RECEPCIÓN: 25 DE MARZO DE 2008
FECHA DE ACEPTACIÓN: 30 DE MAYO DE 2008
FECHA DE MODIFICACIÓN: 28 DE JULIO DE 2008

RESUMEN

Este artículo se remonta a los orígenes del grabado entendido como obra de arte, entre los siglos XV y XVII en Europa, para explorar las posibilidades eminentemente autorreflexivas del medio, cuyas particularidades de "reproductibilidad" redimensionan la noción del arte en Occidente; establece una comparación entre el fenómeno de las réplicas en el grabado y la pintura a partir del nuevo entendimiento renacentista de la identidad artística y de la firma como extensión de la persona. Investiga la relación histórica entre original y copia, insinuando la manera en que el grabado relativiza algunas nociones actuales sobre la reproducción, a partir de conceptos como invención e imitación, y la "mano" del artista. Para poner estas ideas en juego, propone una interpretación de un grabado específico, la *Ninfa de Fontainebleau*, y su reproducción en distintos contextos. Atribuida a Pierre Milan y René Boyvin, esta imagen puede leerse como una declaración artística sobre la capacidad del grabado de recrear otros medios visuales, y de extenderse tanto espacial como temporalmente.

PALABRAS CLAVE:

Grabado, Renacimiento, identidad artística, imitación, copia, original.

Printmaking as Strategy: Mediating between Originals and Copies

ABSTRACT

By tracing the origins of printmaking in Europe between the fifteenth and seventeenth centuries, this article explores the self-reflexive possibilities of the medium, whose reproductive abilities redefine Western art in a number of ways. It establishes a comparison between the phenomenon of replication in both prints and paintings, in connection to the Renaissance notion of artistic identity and signatures, which may be understood as an extension of the artist's *persona*. Similarly, it analyzes the ways in which prints question the relationship between originals and copies, both historically and in terms of our current understanding of reproductions, while probing concepts such as invention and imitation, as well as the artist's *hand*. Using this background information, an interpretation of a specific engraving, the *Nymph of Fontainebleau*, is proposed. Attributed to Pierre Milan and René Boyvin, this work may be read as an artistic declaration about print's ability to recreate other visual media, and to extend itself both in space and time.

KEY WORDS:

Printmaking, Renaissance, artistic identity, imitation, copy, original.

Da gravura como estratégia. Mediações entre o original e a cópia

RESUMO

Este artigo remonta-se às origens da gravura entendida como obra de arte, entre os séculos XV e XVII na Europa, com o objetivo de explorar as possibilidades eminentemente auto-reflexivas do meio, cujas particularidades de "reproduzibilidade" redimensionam a noção da arte no Ocidente. Compara, também, o fenômeno das réplicas na gravura e na pintura a partir do novo entendimento renascentista da identidade artística e da assinatura como extensão da pessoa. O texto analisa a relação histórica entre original e cópia, sugerindo a maneira com que a gravura relativiza algumas noções atuais sobre a reprodução, a partir de conceitos como invenção e imitação, e a "mão" do artista. Para pôr essas idéias em jogo, propõe a interpretação de uma gravura específica, a *Ninfa de Fontainebleau*, e sua reprodução em contextos distintos. Atribuída a Pierre Milan e René Boyvin, essa imagem pode ser lida como uma declaração artística sobre a capacidade da gravura de recriar outros meios visuais, e de se estender tanto espacial como temporalmente.

PALAVRAS CHAVE:

Gravura, Renascimento, identidade artística, imitação, copia, original.

* Ph.D. en historia del arte de Rutgers University, New Jersey, EE.UU, y pregrado en historia del arte de la Universidad John Cabot, Roma, Italia. Actualmente se desempeña como Profesora Asistente del Departamento de Arte de la Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia. Su campo de investigación comprende las relaciones estructurales entre texto e imagen, y más específicamente la reescritura de la mitología clásica en el arte renacentista. Entre sus publicaciones recientes se destaca el artículo *At the Ovidian Pool: Christine de Pizan's Fountain of Knowledge as a Locus for Vision*, en el tomo *Metamorphosis: The Changing Face of Ovid in Medieval and Early Modern Europe*, publicado en 2007 por la Universidad de Toronto.

[Nature] carved thee for her seal, and meant thereby
Thou shouldst print more, not let that copy die
Shakespeare (soneto XI)

En su sentido más amplio, el acto de *grabar* implica fijar una forma o imagen en una superficie física o mental. Se trata, literalmente, de incidir *sobre* un cuerpo, como en los mitos de creación o en los esquemas míticos que involucran lo creativo, donde la forma “masculina” impregna la materia “femenina”.¹ Esta concepción aristotélica de la reproducción determinó, en gran parte, la noción occidental del arte, así como el desarrollo de una terminología crítica para hablar sobre arte.² De allí la utilización renacentista de metáforas biológicas para describir la producción artística, así como algunos procesos de impresión, incluidos el grabado y sus precursores, es decir, la metalurgia y los sellos en cera.³ Una declaración artística en este sentido es la insignia personal de Ticio, que retoma la historia clásica de una osa que da forma a sus cachorros lamiéndolos: en este comentario visual sobre la relación paradigmática entre arte y naturaleza, el artista es a la Naturaleza (la osa) lo que su arte es a la Creación (los cachorros).⁴ ¿Será entonces la lengua —es decir, la palabra o el pincel del artista— un equivalente al medio que le da forma a la materia?⁵



Figura 1 “Natura potentior ars”. Insignia de Ticio, grabado publicado en Battista Pittoni, *Imprese di diversi prencipi*, Venecia 1568.

Ampliamente discutido desde el punto de vista de su instrumentación, el grabado ha sido analizado como un agente con poderosas funciones didácticas: como panfleto político-religioso (desde el protestantismo hasta la caricatura); como transmisión del conocimiento (reproduciendo obras famosas o dando a conocer imágenes del Nuevo Mundo); como forma de imposición dentro de una estructura religiosa o cortesana (donde la imagen del rey se distribuye entre sus súbditos).⁶ Pero existen también otras historias paralelas, tal vez menos tangibles, que parten de las posibilidades del medio en sí. Pues, a pesar de los diversos estudios sobre la historia del grabado y sus usos en casos específicos, la noción del grabado como *medio* artístico, con todas sus implicaciones materiales y simbólicas, no ha sido suficientemente explorada.⁷

- 1 Como ejemplo de este esquema mítico, ver el Libro I de *Las metamorfosis* de Ovidio, que se inicia con los orígenes del mundo y termina con la creación de las artes (poesía, música, artes visuales). Resulta pertinente la reinterpretación productiva que hace Butler (2002) de la teoría aristotélica, a partir de la oposición binaria de forma (género) y materia (cuerpo); ver, especialmente, pp. 60-92.
- 2 Sobre la utilización de un vocabulario crítico basado en concepciones de género, ver Fermor (1993). Ver la discusión de Reilly (1993) sobre el modelo vasariano, según el cual el *disegno* toscano (entendido como dibujo y diseño a la vez) era la forma masculina que primaba por encima del *colorito* veneciano (la pintura concebida a partir de la mancha o materia femenina).
- 3 Zorach (2005) discute las categorías aristotélicas utilizadas en el Renacimiento para hablar de la producción artística y del grabado en términos de reproducción biológica (pp. 135-140 y 179-181).
- 4 Sobre la insignia de Ticio y su relación entre arte y naturaleza, ver Garrard (2004, pp. 241-261).
- 5 Agradezco a Mauricio Cruz por señalar la equivalencia de la lengua con el pincel del artista; de tal manera, Ticio estaría aludiendo al acto pictórico, y por ende, al debate entre *disegno* (lo racional) y *colorito* (lo sensual), en el que Ticio claramente se sitúa del lado de la sensualidad pictórica, enfatizando el aspecto táctil de lo creativo.

6 Para una historia general del grabado en Occidente, consultar a Hults (1996).

7 Salvo algunas excepciones, que incluyen a Zorach (2005), no ha habido mayores estudios sobre el grabado como un medio eminentemente autorreferencial. Un ejemplo de una reflexión en este sentido es el estudio de Elkins (2000) sobre el proceso pictórico en relación con la alquimia.

Pensar el grabado como medio implica remontarse a sus orígenes y trazar una historia circular: gracias a la efectiva multiplicación y transmisión de imágenes, el grabado transforma la noción del arte en Occidente, convirtiéndose de paso en *el medio* autorreferencial del arte. Desde esta perspectiva, el poder del grabado reside en su capacidad de re-producción, razón por la cual, entre otras, algunos artistas inician, a través de este medio, una experimentación que conlleva una nueva manera de concebir la identidad artística, como lo veremos más adelante. Así, retomar los orígenes del grabado y su auge en Occidente, entre los siglos XV y XVII, resulta indispensable para hacer algunas anotaciones –a partir de la relación entre original, copia y reproducción, o para ponerlo en términos renacentistas, entre la invención (*inventio*) y la imitación (*imitatio*)– sobre la historia de este medio que, en términos de su incidencia sobre la producción artística y sobre la reformulación de la pintura, vendría a ser el equivalente renacentista de la fotografía. Así mismo, explorar la historia del grabado como mediación entre copia y original relativiza el énfasis que se hace generalmente sobre la aparición de la fotografía como el punto de partida para este tipo de discusiones.

IDENTIDADES DESDOBLADAS

Si quisiéramos localizar un punto de partida material para entender la noción clásica del *ut pictura poesis* y su concepción del arte como actividad intelectual en el Renacimiento, el grabado sería un buen lugar para comenzar.⁸ A finales del siglo XV, con el grabado en metal, se inicia una experimentación artística sin precedentes, en la que se destacan Mantegna y Dürero por la ingeniosa puesta en escena de su persona artística, y también, por qué no, de una nueva estrategia de mercadeo.⁹ La posibilidad de experimentar, a la manera de un boceto, sobre el papel –un material económico, liviano, fácilmente transportable– y difundir los resultados en múltiples otorgaba a los artistas una nueva licencia, a la manera de una “demostración” de su capacidad de “invención”.¹⁰ No en vano el grabado más célebre del siglo XV, *La batalla de los desnudos* de Antonio Pollaiuolo (ca.1460), no tiene un tema específico, sino que parece ser más bien una puesta en escena de cuerpos

en posiciones variadas, lo que podría interpretarse como una declaración artística, sin corresponder a un encargo o exigencia externa.

Así mismo, la serie misteriosa de grabados mitológicos desarrollados por Mantegna hacia 1480 consiste en temas ambiguos, imprecisos (en el mejor sentido de la palabra), que parecerían declarar sus habilidades intelectuales y desafiar al espectador en su lectura. Consciente de las posibilidades visuales del grabado, en *La batalla de los dioses marítimos* (copiado en parte por Dürero en un dibujo), Mantegna subraya la fluidez del medio en la manera como describe las zonas intermedias, acentuando los pasajes de metamorfosis y diluyendo las partes del cuerpo que rozan las zonas acuáticas.



Figura. 2 Andrea Mantegna, *La batalla de los dioses marítimos*, grabado, ca.1485.

Por la misma época, Martin Schongauer experimentaba con las posibilidades narrativas del grabado, convirtiéndolo en “obra de arte” con su uso del claroscuro y otras técnicas pictóricas. En todos estos casos, se trataba no sólo de elevar el grabado a un nuevo estatus como obra de arte (yendo más allá de las xilografías populares que habían predominado durante buena parte del siglo XV), sino de sacarle provecho al medio tanto por sus capacidades expresivas como económicas.

Sin los límites que implicaba hacer una obra de gran formato o por encargo (no porque los mecenas dictaminaran las temáticas, sino más bien por las consideracio-

8 Al discutir la concepción renacentista del arte, generalmente se hace énfasis sobre los aspectos teóricos pero pocas veces se piensa desde un punto de vista material o mediático.

9 Para una historia general del grabado y su estatus en el Renacimiento, ver Landau y Parshall (1994).

10 Sobre la noción de *dimostrazione*, entendida como un ejercicio con el que un artista demostraba sus habilidades innovadoras, ver Gombrich (1966).



Figura. 3 Detalle de la copia dibujada por Durero.

nes de tipo material que se requerían al hacer una obra costosa),¹¹ el grabado se convertía en una zona de exploración, en un especie de dibujo-boceto con la capacidad de desplazarse ubicuamente. En este momento de la historia, el dibujo aún no era del todo valorado como una obra “coleccionable” (de hecho, son los artistas los primeros en coleccionarlos), pero cumplía con otro tipo de funciones esenciales al arte: como un laboratorio de ideas y como una manera de “crear escuela”, pues los dibujos eran reutilizados por los aprendices en el estudio, copiados y repasados para asimilar (y, eventualmente, superar)

11 Baxandall (1981) analiza las condiciones de producción de la pintura en el siglo XV, y demuestra, a través del análisis de fuentes primarias como los contratos, las preocupaciones principales de los mecenas al encargar una obra de arte: si bien determinaban minuciosamente las condiciones materiales de las obras (el formato, los pigmentos, el lugar), podían indicar una iconografía general pero dejaban las decisiones temáticas en manos del artista. Después de todo, “el pintor era un visualizador profesional de historias sagradas” (p. 66).

el estilo del maestro.¹² Pero si el dibujo era una manera de hacer circular el estilo internamente (entre artistas), el grabado lograba difundir esto mismo de modo exponencial y con un público redimensionado.

Cabe señalar que la relación entre estilo e individuo es un concepto esencial para la noción moderna del arte (con *A* mayúscula) que se inicia con el Renacimiento. Entendido como la marca de una originalidad e identidad particular, el estilo era inseparable de las ideas o invenciones del artista. Por medio del grabado, el estilo del artista se convertía en un nuevo paradigma a imitar e inauguraba otra manera de hacer circular el arte, pues entraban al mercado tanto los grabados “originales” como las copias grabadas de aquellos “originales”.¹³ De manera implícita, la coexistencia de estas imágenes, con sus grados variables de “autenticidad”, cuestionaba la noción de lo “original”. Sin embargo, y aquí es donde podemos observar la sutileza del asunto, el punto central de la relación del grabado con su creador —a pesar de la interferencia de la matriz entre el artista y el resultado sobre papel— seguía siendo a través de la manualidad.¹⁴ En este sentido, el grabado era casi que una extensión física de la persona. No resulta entonces tan sorprendente saber que, en uno de los primeros casos registrados de *copyright*, Durero no haya objetado las copias de sus grabados sino la utilización indebida de su monograma.¹⁵ Si bien la imitación de

12 Para una aproximación general a la historia del dibujo, los diferentes tipos de dibujo y las prácticas de coleccionismo, consultar Schreiber (2007). Sobre las prácticas en los talleres renacentistas, ver Bambach (1999). La utilización de dibujos en este sentido se devuelve al arte grecorromano, como puede verse en los escritos de Plinio el Viejo sobre la mimesis como principio del arte. Por ejemplo, hablando de Parrasio, Plinio comenta cómo se utilizaban sus trazos para imitar y así aprender de su estilo: “Quedan también bocetos de sus dibujos en tablas o en pergaminos de los cuales se dice que los artistas sacan provecho” (p. 94).

13 El término “grabado original” se usa generalmente para designar grabados concebidos por artistas como imágenes autónomas, a diferencia de los “grabados de reproducción” que reproducían obras conocidas (generalmente pinturas). Aquí, uso el término “original” en un sentido más amplio, para referirme tanto a la concepción de la imagen autónoma como a los grabados realizados por el artista que concibió aquella invención; era usual que otros artistas hicieran grabados adicionales (copias) de los grabados originales, de tal manera que circulaban simultáneamente los grabados de “primera mano” y los de segunda.

14 Al discutir la protección jurídica sobre el monograma (la firma) del artista y no sobre las imágenes, Koerner (2002) señala: “Despite the intervention of mechanical means, the print’s legal relation to the artist is through the body” (p. 25).

15 Según Vasari, Durero demanda a Marcantonio frente a las autoridades venecianas por la utilización indebida de su monograma; en 1512 se da un caso parecido en Nüremberg, donde se le ordena al copista que deberá eliminar el monograma de Durero, pues de otra manera, le serán confiscados todos los grabados de la serie. Sobre los procesos jurídicos entablados por Durero, ver Koerner (2002).

sus grabados lograba el cometido original de difundir sus invenciones y estilo, la utilización de su firma violaba su identidad: “el crimen no era el hecho de copiar, sino de intentar pasar una copia como un original”.¹⁶

LA “MANO” DEL ARTISTA O EL ARTE DE COPIARSE A SÍ MISMO

Junto con el grabado, la reaparición de la firma del artista en el Renacimiento redefinía tanto el arte como la identidad artística.¹⁷ El acto de firmar es ante todo un gesto, una extensión de la identidad a través de la mano. Y es precisamente esta marca física lo que le da un valor agregado a la obra. La “mano” del artista era un término utilizado frecuentemente en las discusiones contractuales de la época: designaba el toque particular que valorizaba la obra.¹⁸ Sin embargo, la definición de lo que constituía ese toque era algo móvil: podía referirse a la firma del artista, pero incluía algunas variantes que relativizan nuestras percepciones actuales sobre la autoría. Como lo muestra Richard Spear en su análisis de la estipulación “di sua mano” que aparece recurrentemente en los contratos del Renacimiento y el Barroco, el significado de esta expresión es más sutil y variado de lo que parecería inicialmente.¹⁹ Habitualmente, los contratos requerían que las obras fueran enteramente de la mano del artista, pero en la práctica no sucedía así. Además, la distinción que se hacía entre “de su mano” y “de su *propia* mano” sugiere que la expresión “de su mano” no debe ser tomada literalmente. Para empezar, se trata de una estipulación que obliga al artista en términos de responsabilidad más que de calidad o de una intervención directa sobre la pintura. En segundo lugar, el término evolucionó de tal manera que en el siglo XVI se utilizaba para referirse al *ingegno* (ingenio) del artista, más que a sus habilidades estrictamente manuales (Spear, 1997, pp. 254-255, 258-260).

El conocido caso de Rubens deja entrever la complejidad de este asunto, que se desarrolló a lo largo del siglo XVI y que llegó a una especie de culminación en el siglo XVII, cuando el mercado comenzaba a inundarse de copias, réplicas y variantes tanto grabadas como

pintadas. En el intercambio epistolar sostenido entre Rubens y sir Dudley Carleton, el embajador inglés en La Haya, el artista y los representantes del mecenas discuten la creación de réplicas dentro del mismo taller bajo la dirección del maestro (a diferencia del caso más común, cuando el copista no es el creador original), de manera que Rubens proveía la invención pero no necesariamente ejecutaba la obra. En este caso, lo delicado reside en definir la participación del artista en el proceso creativo.

En 1618, Rubens y Carleton negocian el intercambio de esculturas antiguas por obras disponibles en el estudio del pintor. Rubens entrega una lista de pinturas posibles, con descripciones de su temática, tamaño, precio y proceso creativo. Las obras enumeradas se separan en las siguientes categorías:

original, de mi mano [...]; original, *enteramente* de mi mano [...]; original de mi mano, excepto el paisaje de la mano de un experto en ese campo [...]; una pintura terminada por mis pupilos, hecha a partir de una que yo hice de tamaño mucho mayor [...] pero ésta, no siendo terminada, sería enteramente retocada por mi *propia* mano, y de esta manera, pasaría como original [...]; [una serie de pinturas] hechas por mis pupilos a partir de originales de mi propia mano [...]; [y aquellas simplemente] de mi mano.²⁰

De este modo, podemos ver la línea sutil que diferenciaba una forma de ejecución de otra. Con una lectura más extensa de la correspondencia, se evidencia que Rubens no consideraba las obras de su mano como equivalentes a las que eran *enteramente* de su mano o aquellas de su *propia* mano, y que el valor monetario de las obras variaba según estos criterios. Por otra parte, las obras “de su mano” no necesariamente calificaban como “originales”. Así, podríamos hablar de la aparición de estrategias para “copiarse a sí mismo”, una noción que resulta familiar para el arte actual en cuanto a la reproducción en serie y la redefinición de lo que constituye una obra de arte “original”.

20 Ver las cartas de Rubens publicadas por Magurn (1991, pp. 60-61): “original, by my hand [...] original, *entirely* by my hand [...] original by my hand except for a landscape by the hand of a master skillful in that department [...]; [a painting] begun by my pupils, after one which I did in a much larger size [...] but this one, not being finished, would be entirely retouched by my *own* hand, and by this means, would pass as original [...]; [paintings] done by my pupils from originals by my own hand [...]; [and those simply] by my hand”. La traducción al español es mía, así como el énfasis sobre ciertas palabras y la separación de las obras como una lista.

16 Según Koerner (2002), “Not copying itself, but falsely advertising the copy as an original was the crime” (p. 25). Sobre la noción de copyright en el Renacimiento (radicalmente distinta de la nuestra), ver Witcombe (2004).

17 Sobre la relación entre firma e identidad, ver Goffen (2001).

18 Referirse a la discusión de Barolsky (1995).

19 Ver el capítulo “Di Sua Mano” de Spear (1997, pp. 253-274).

ORIGINALES MÚLTIPLES

Así, la concepción renacentista del arte como actividad intelectual coincide con el incremento de réplicas grabadas y pintadas. Aunque esto pueda parecer inicialmente algo contradictorio con el énfasis puesto sobre el estilo individual y la “mano” del artista, también puede entenderse como el resultado natural del nuevo estatus del arte en el Renacimiento; pues cuando el arte se declaró como “actividad intelectual”, de alguna manera la factura perdió importancia; en este sentido, si la idea era considerada más valiosa que la hechura, la multiplicación de invenciones –al precio de cierta pérdida de la calidad– era un resultado natural de esta nueva concepción del arte. Simultáneamente, esto tenía que reconciliarse con la creciente preocupación por mantener un balance entre la imitación y la innovación. Así las cosas, resulta pertinente hacer un paralelo entre la pintura y el grabado como medios que circulaban como múltiples en el mercado.

Tan sólo hasta el siglo XVII, la réplica de pinturas se convirtió en una práctica constante en toda Europa; pues aunque en el Norte era habitual especular con réplicas desde el siglo XV, en Italia, a pesar de que se reciclaban motivos específicos y se incorporaban a las obras a modo de citas visuales, la creación de copias exactas no hacía parte de las estrategias del mercado.²¹ Hacia finales del siglo XV e inicios del XVI, al mismo tiempo que empiezan a explorarse las calidades artísticas del grabado, artistas italianos como Giovanni Bellini, Rafael, Andrea del Sarto y Ticiano comienzan a replicar sus pinturas.²² Con el aumento de esta práctica, se incrementaron también las teorizaciones al respecto, pues se trataba evidentemente de una nueva manera de organizar el pensamiento visual.

Todos los actores del mercado –que incluía coleccionistas, *marchands*, críticos y artistas– estaban atentos a este fenómeno, como puede percibirse en los escritos de la época. Si en los textos más teóricos se iniciaba una valoración del copista por sus habilidades, llegando a valorar

la copia por encima del original, en los documentos de orden práctico se percibe cierta ansiedad por la pérdida del valor original. En sus *Consideraciones sobre la pintura*, un libro escrito entre 1614-1621 y concebido como una serie de consejos para los coleccionistas, el doctor y *connoisseur* Giulio Mancini dedica un capítulo al “Reconocimiento de pinturas”, donde explica algunas maneras de diferenciar entre copias y originales (1956-1957, pp. 134-135). Basándose en el “toque” personal del artista, en la idea de que la diferencia reside en los detalles, el énfasis –así como en varios de los escritos fundadores de la corriente de los *connoisseurs* del arte– está puesto en la pincelada suelta y sus implicaciones, es decir, la *sprezzatura*, la facilidad y el talento. Esta contraposición a la pincelada cerrada y minuciosa, entendida como el resultado de una labor ardua, se vuelve a la postura platónica que distingue entre la realidad y su sombra o mero reflejo,²³ una concepción filosófica que de alguna manera influye todavía sobre nuestra comprensión de la manera como se valoraban las copias.

Sin embargo, al reconsiderar las evidencias se muestra que la contraposición entre el original y la copia era tan sólo una manera de entender el problema. Los historiadores se han enfocado sobre todo en cuestiones de calidad, intentando representar el problema de la recepción histórica de las copias como una actitud consensual, sin que se tengan en cuenta aspectos que revelan un espectro más amplio, donde aparecen ciertas tensiones y contradicciones, incluso en los escritos de un mismo autor.²⁴ Una consideración más atenta de Mancini, por ejemplo, revela una actitud ambigua con respecto a las copias.

23 Ver la discusión de Muller (1989, pp. 142-143) sobre la tendencia de valorar el original por encima de la copia, con base en el toque del maestro, con todas sus implicaciones filosóficas, que encuentran sus raíces en las ideas platónicas. Como lo indica Muller, la necesidad de hacer la distinción entre una antigüedad original y una copia se volvió un problema importante en el Renacimiento; en este sentido, las raíces del *connoisseur* se encuentran en los *Discorsi* de Enea Vico, de 1555, donde se exponen las diferencias entre las monedas antiguas originales y las falsas, a partir de los detalles.

24 La ausencia de un estudio comprensivo de la recepción de las copias ha generado tal vez lecturas demasiado rápidas del fenómeno, como algo que puede leerse de una sola manera. Muller (1989), por ejemplo, divide a los comentaristas entre los que aceptaban las copias y los que no lo hacían; pero como lo demuestra una lectura más amplia de los escritos del siglo XVII, se trata de algo mucho más complejo, donde existen actitudes conflictivas frente a los copias. Tal vez una de las aproximaciones más interesantes y completas del problema se encuentra en el texto de Spear (1997), pues no intenta dar cuenta de una actitud unificada hacia las copias (lo cual ha sido la tendencia predominante en los estudios del tema); en su discusión de las copias de Guido Reni, Spear está “aiming less to ‘solve’ particular problems than to demonstrate the complexity and slipperiness of the issues arising from Reni’s studio practice” (p. 240).

21 La discusión más completa de las prácticas de copiar en el Norte a lo largo del siglo XV es la disertación de Dijkstra (1990). Ver también a Campbell (1976, p. 193), para ejemplos de contratos que estipulaban que la obra encargada debía ser ejecutada de manera similar a una obra existente. Ver p. 194, N. 69, sobre la reutilización de bocetos para tapices como una manera de crear múltiples versiones.

22 Sobre la replicación en el taller de Ticiano y ejemplos de mecenas que pedían copias de obras existentes, ver Cole (1995, pp. 103-105). Otras instancias de colaboraciones complejas incluyen la relación entre Sebastiano del Piombo y Miguel Ángel, donde éste le daba dibujos (invenciones) a Sebastiano para sus pinturas.

Aunque el método de Mancini se cita con frecuencia, no ha sido captado en su totalidad: el reconocimiento de que las copias, así como los originales, pueden ser de calidades variables es un tema implícito a lo largo de sus escritos. Además, su argumento se basa en la idea de que la excelencia de una copia hace que sea necesario distinguir entre copias y originales.

Mancini comienza con el problema de las copias fraudulentas, pero desarrolla su escrito en torno al “arte de copiar”: las mejores copias eran prácticamente inseparables de los originales, especialmente cuando el mismo artista no podía diferenciarlas. Citando al Gran Duque Cosme de Medici, Mancini elabora la idea de que las copias debían incluso preferirse por encima del original, puesto que “poseen dos artes: el arte de la invención original más la del copista”.²⁵ De esta manera, tanto la invención como una habilidad excepcional (la de copiar) quedan registradas en una copia. Así, Mancini advierte al comprador sobre las copias fraudulentas, y simultáneamente celebra la imitación como habilidad artística, hasta el punto de que una copia puede llegar a ser más digna de admiración que un original.

Celebrar las copias por su capacidad de engaño se convirtió en un *topos* recurrente a lo largo del siglo XVII, originado por una anécdota de Vasari sobre la réplica hecha por Andrea del Sarto del retrato de Rafael de *León X y sus sobrinos*. Según Vasari, la copia engaña a Giulio Romano, uno de los colaboradores más cercanos de Rafael, que había ayudado en la factura del original. Según el relato vasariano, cuando Giulio se da cuenta, dice que se trata de una “cosa fuera di natura” (algo extraordinario), pues el hecho de que alguien pudiera imitar a otro tan efectivamente le hace preferir la copia por encima del original.²⁶ Historias similares aparecen en torno a las copias que hace Rubens de Ticiano, y de las copias hechas por un aprendiz de Guido Reni, donde ni Reni logró diferen-

ciar entre sus propias creaciones y las del otro.²⁷ Este tipo de anécdotas servía para varios propósitos: celebraban la habilidad del copista al imitar las calidades individuales o “la mano” del artista, mientras que enfatizaban el poder que tenía el artista sobre el *connoisseur*, afirmando el valor de las copias como obras de arte (Muller, 1989, pp. 144-146).

Desde el punto de vista del coleccionista, mandar a hacer réplicas pintadas era una manera de poseer una invención apreciada, así fuera de segunda. Los mismos coleccionistas intentaban, a su vez, proteger sus propias obras de los copistas, precisamente para mantener su valor: “De ninguna manera prestes tus pinturas, pues perderán su virginidad al ser copiadas”, le escribe Mancini a su hermano en 1608.²⁸ En parte, los argumentos esbozados por Mancini en las *Consideraciones sobre la pintura* trataban de una clara estrategia para promocionar la colección de copias y asegurar su propio éxito comercial, puesto que también era negociante de arte y se movía dentro del mercado de copias. Pero en sus cartas se percibe el otro lado de la moneda: el del coleccionista o especulador que necesita mantener el valor del original. Tomando los escritos de Mancini en conjunto, se evidencian las tensiones de este tejido complejo, donde se negocia constantemente entre la demanda creciente de copias, la existencia de compradores potenciales y las estrategias necesarias en un mercado inundado de copias.

La aparición del grabado no sólo disparó el número de imágenes disponibles en el mercado, sino que complicó la relación entre la copia y el original, al tiempo que comenzaron a aparecer las réplicas pintadas. Apareció así una nueva sensibilidad hacia los problemas de la originalidad, y en términos más amplios, hacia una nueva manera de pensar lo visual. Con su legado del *connoisseur*, los historiadores del arte siguen discutiendo las atribuciones de “originales” versus copias (después de todo, aquí radica el origen de la historia del arte como disciplina). Pero, en vista de las evidencias, y a partir de una consideración de las posibilidades del grabado como medio, sería tal vez más productivo pensar en términos de “originales múltiples”. Así como lo sugiere John Shearman al hablar de las prácticas del taller de Andrea del Sarto, tal vez no se trata de pensar en términos de “copias múltiples” sino de “originales múltiples”.

25 Mancini (1956-1957, pp. 134-135): “Con tutte queste osservanze distinguendo / la copia dall'originale, nondimeno alle volte avviene che la copia sia tanto ben fatta che inganni, ancorchè l'artefice e chi compra sia intelligente, anzi, quello che è più, havendo la copia et l'originale, non sappia distinguere. Che in tal caso intesi il serenissimo granduca Cosimo di f.m. haver detto simil copie dover essere preferite all'originale per haver in sè due arti, e quella dell'inventore e quella del copiatore”.

26 Vasari (1930, vol. IV, pp. 270-271). La anécdota aparece en la vida de Andrea del Sarto, donde Giulio le responde a Vasari diciendo: “Io non lo stimo meno che s'egli fusse di mano di Raffaello, anzi molto più perchè è cosa fuor di natura che un uomo eccellente imiti sì bene la maniera d'un altro, e la faccia così simile”. Este pasaje es discutido por Barolsky (1995, pp. 5-6); Muller (1989, pp. 144-145); Shearman (1965, Vol 2: pp. 265-267).

27 Para la comparación entre Ticiano y Rubens, ver Boschini (1966), pp. 82-83. Sobre la anécdota de Guido, ver Spear (1997), p. 232.

28 Carta publicada en Maccherini (1997, p. 80). Las palabras exactas de Mancini son: “Non prestare in alcun modo pitture per sverginarle con lassarle copiare”.

Esto mismo podría aplicarse al grabado, lo que tendría todavía más sentido, puesto que no se trata de un original único ni de copias múltiples.

EL CASO DEL "GRAVEUR DU ROI"

El Renacimiento francés merece un capítulo especial dentro de esta historia del grabado, pues desarrolla un sentido agudo de sus posibilidades autorreferenciales. Con la fundación de Fontainebleau como nuevo centro artístico internacional (donde, a partir del saqueo de Roma de 1527, confluyen artistas de toda Europa a trabajar para el rey Francisco I), el grabado se potencia como un medio de intercambios artísticos que contri-

buye a una redefinición del imaginario renacentista, y que se extiende hasta las colonias europeas. A partir de las posibilidades "reproductoras" del grabado, la estética de Fontainebleau se sale de los círculos estrictamente cortesanos y se convierte en un artículo de mercancía asequible para distintas clases sociales.²⁹ Para no ir muy lejos, un buen ejemplo de esta mediatización exponencial es la decoración afrescada de la Casa de Juan de Vargas en Tunja (finales siglo XVI), que se basa en los grabados de René Boyvin de mediados del siglo XVI, que a su vez son la extensión de los primeros experimentos realizados en Fontainebleau.³⁰



Figura. 4 René Boyvin, *Diana*, grabado (de la serie de los dioses), ca. 1540.



Figura. 5 *Diana*, detalle de frescos, Casa de Juan de Vargas, Tunja, ca. 1590.

Así mismo, la incorporación del *grutesco* como sistema estructural de ornamentación universal, desde los objetos más pequeños hasta las decoraciones espaciales más ambiciosas, se debe a la transmisión grabada de la estética de Fontainebleau.

Utilizando las decoraciones del castillo como base, los artistas del rey inician una producción de grabados en aguafuerte, en los que reproducen las obras de Fontainebleau *in situ*. Dadas las limitaciones de esta técnica particular, se ha especulado que seguramen-

29 Ver el análisis de Zorach (2005) del grabado en el Renacimiento francés en términos económicos.

30 Sobre la relación directa entre los frescos de la Casa de Juan de Vargas y los grabados de Boyvin, ver Morales Folguera (1998).

te fueron producidos en números pequeños, pensados para circular internamente, sin valor comercial.³¹ Tal vez en esto reside inicialmente su carácter experimental, pues las obras aparecen de manera fragmentada, con sus componentes separados: por una parte están los marcos y algunos retazos “ornamentales”, por otra, los “contenidos”.

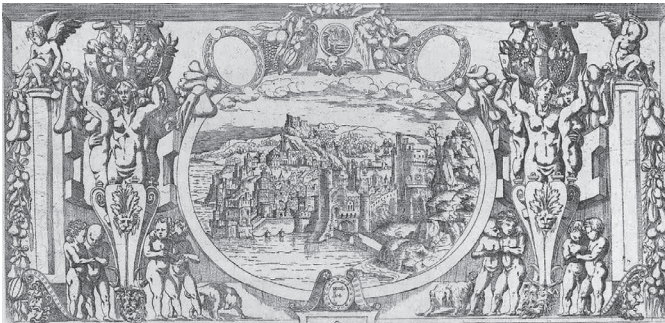


Figura. 6 Antonio Fantuzzi, *Paisaje con marco de la Galería Francisco I de Fontainebleau*, aguafuerte, ca. 1540.

Esta separación se debe probablemente a una razón práctica: al hecho de que los grabados seguramente se elaboraron sobre los dibujos preparatorios para las obras, las cuales se hicieron por partes y no requerían de dibujos completos para su realización.³² Sin embargo, como lo demuestra Rebecca Zorach, sus repercusiones sobre la construcción de un sistema ornamental donde los marcos desbordan sus contenidos, y en el que la relación entre forma y fondo se invierte, son enormes.³³ Como lo veremos, así mismo, estas imágenes sugieren una conciencia particular de la relación y combinación entre distintos materiales y medios —escultura, pintura, relieves en estuco, mosaicos— que caracteriza la estética de Fontainebleau.

La producción de grabados en Fontainebleau se detiene hacia mediados de siglo, pero su legado continúa, en una segunda etapa, cuando París se convierte en uno de los mayores centros de la imprenta. En este momento se inicia una comercialización en el mercado internacional de los grabados derivados de Fontainebleau, que, gracias a la técnica del grabado a buril, pueden reproducirse en números mayores. Una ima-



Figura. 7 Galería François Ier, Fontainebleau, ca.1533-40.

gen sintética de la complejidad de todo este proceso es la *Ninfa de Fontainebleau*, conocida primordialmente a través del grabado atribuido a Pierre Milan y a René Boyvin y fechado ca. 1545-54.³⁴

Una lectura atenta de sus tres componentes centrales —la imagen de una figura mitológica, uno de los marcos estucados de la Galería Francisco I de Fontainebleau, las inscripciones en latín— muestra que se trata de una producción ambiciosa que insinúa preguntas alrededor del estatus del grabado y sus capacidades mediáticas.

Entendida como una representación de los orígenes legendarios de Fontainebleau, la imagen central de la *Ninfa de Fontainebleau* es una declaración de la sensualidad que caracteriza al arte de Fontainebleau, así como una síntesis de las estructuras míticas de la creación o de lo creativo, donde la inspiración radica en el cuerpo femenino. Según la leyenda, el castillo habría sido fundado en el sitio donde un perro de la jauría real descubre una fuente de agua, pura y virgen (representada como una ninfa desnuda). De aquí también deriva la etimología de Fontainebleau, explicada igualmente como “fuente de agua bella” o como

31 Sobre la producción del grabado en Fontainebleau, ver Zerner (1969) y Boorsch (1994). Se ha especulado sobre la existencia de un taller de grabado en el castillo, donde los artistas (la mayoría de ellos sin experiencia en el campo) iniciaron estos experimentos.

32 Sobre esta explicación práctica, ver Zerner (1969).

33 Aquí reside la tesis principal de Zorach (2005) de su análisis de los “excesos” decorativos del Renacimiento francés.

34 La discusión más reciente sobre este grabado, que incluye un resumen de los documentos que datan y atribuyen la obra a Milan y Boyvin, está en *The French Renaissance in Prints from the Bibliothèque Nationale de France* (Zerner y Acton, 1994, 301-302, cat. No. 72). Claramente dirigida a un público de coleccionistas sofisticados, que hubieran podido descifrar sus connotaciones teóricas y citaciones visuales, la obra es de un tamaño (31,8 x 52,7 cm) que podría servir para colgarse sobre una pared, a la manera de un cuadro, en vez de mantenerse guardada en un libro, como solía hacerse con grabados más pequeños.



Figura. 8 Pierre Milan y René Boyvin, *Ninfa de Fontainebleau*, grabado, ca.1545-54.

“la fuente de Bleau”, a partir del nombre genérico usado para perros de cacería. A su vez, el marco que rodea la figura es una citación de una de las obras más celebres de Fontainebleau, a la manera de otra declaración de la estética que constituye el estilo Fontainebleau.³⁵ Sin embargo, la imagen central no hacía parte del complejo decorativo de Fontainebleau, hecho que confundió durante mucho tiempo a los intérpretes del grabado; en cambio, se trataría de un especie de “collage” concebido por los grabadores, bajo el modelo inaugurado por los artistas que iniciaron la experimentación de grabados en Fontainebleau, donde las obras reproducidas se fragmentaban en partes separadas.

Con sus tres inscripciones, la relación entre las partes se complica aún más: la inscripción derecha (*Rous. Floren. Inuen.*) le atribuye la invención a Rosso Fiorentino, inventor del célebre sistema decorativo de Fontainebleau; la izquierda afirma los derechos adquiridos del dueño de la placa metálica para evitar su reutilización por un tiempo limitado (*Cum privilegio regis*); la central es una alusión ambigua a la imagen representada adentro del marco y que lleva a una serie de preguntas por la representación y la relación entre los diferentes medios artísticos.³⁶ Haciendo referencia a una obra misteriosa que Francisco I dejó sin terminar en su casa de Fontainebleau, la inscrip-

ción central ofrece al espectador una serie de paradojas: alude a distintos medios —*sculptura, pictura, statua*— pero no queda claro cuál está siendo representado aquí.³⁷ Al desestabilizar los distintos niveles de realidad, introduce la pregunta de si la *sculptura*, que podría interpretarse también como relieve (a diferencia de *statua* que puede entenderse como escultura tridimensional, pero también como imagen o representación en general), se refiere a la figura o al marco, y además pone en juego la relación entre lo que está siendo representado (*sculptura*) y el medio que lo representa (*pictura*): ¿es una manera de diferenciar la imagen sin terminar (al parecer, una escultura o relieve) del grabado que la inmortaliza, refiriéndose así al poder del grabado como medio?

No se trataría entonces sólo de recordar o reproducir una invención de Rosso (que ha sido la manera predominante de entender este grabado), sino más bien de recomponer los fragmentos o redistribuir las partes en una nueva invención. Aunque el uso del *Cum privilegio regis* hace referencia a los derechos del dueño de la placa para mantener control sobre la producción de los “originales múltiples” (cabe aclarar que no protege la imagen en sí),³⁸ también se podría entender más ampliamente: donde la autoridad del rey ha sido otorgada sobre la reproducción y diseminación de sus imágenes. Y así, de alguna manera, las imágenes han quedado por fuera de su control inmediato. Al discutir la representación de los marcos de Fontainebleau junto con imágenes diferentes de las originales (aún *in situ*) y su distribución en el mercado parisino, Zorach anota que “Francisco I parece haber promovido la ‘reproducción’ inicial de la imagerie de Fontainebleau como expresión de su propia majestad y magnificencia. Al dislocar los marcos y su función embellecedora de su prestigio *real* específico, sin embargo, la magnificencia se convierte en una mercancía separable y comercializable”.³⁹ De tal manera, el grabado de Milan y Boyvin podría catalo-

37 La inscripción central del grabado: *Ô Phidias, Ô Apelles, Quidquâme' ornatus vestris temporibus/ excogitari potuit, ea sculptura, cuius hic picturam cernitis, Quam/ Franciscus primus, Francorum Rex potentiss bonarum artium ac/ literarum pater, sub Dianae', á venatu conquiescentis, atque urnam/ Fontisbellaquae effundentis statua, Domi suae inchoatam reliquit.*

38 Sobre el *privilegio* en las imágenes grabadas (un tema que no ha sido estudiado a fondo) que circulan separadamente de los libros, en relación con las nociones de copyright del siglo XVI, ver Witcombe (2004, pp. 342-343). Aunque Witcombe se concentra sobre algunos centros italianos, los problemas que presenta entre originalidad, consumo y producción de grabados pueden aplicarse a Francia también.

39 Zorach (2005), p.158: “Francis I seems to have promoted the initial ‘reproduction’ of Fontainebleau imagery as an expression of his own majesty and magnificence. With the detachment both of frames and of their embellishing function from specifically *royal* prestige, however, magnificence itself became a separable (and saleable) quality”.

35 El marco reproducido está aún situado en la Galería Francisco I de Fontainebleau, considerada como el centro principal de las innovaciones artísticas del Renacimiento francés. La decoración fue dirigida por Rosso Fiorentino de 1533-40: terminada la Galería en 1533, los estucos estaban en su sitio en 1537, y las pinturas en 1539.

36 El problema de la inscripción debatida es el tema del segundo capítulo de mi tesis doctoral, *Subject to Diana: Picturing Desire in French Renaissance Courtly Aesthetics* (Universidad de Rutgers, 2007), de tal manera que aquí sólo esbozo algunas de las implicaciones de manera general.

garse como un grabado “de reproducción” (de una obra u obras preexistentes, para diseminar el estilo de un artista) y también como un grabado “ornamental” que sirve para diseminar los diseños a una mayor audiencia.⁴⁰ Tomado en su totalidad, este grabado es una celebración tanto de Francisco I y Rosso Fiorentino (mecenas y artista) como de *la manera* en que se disemina esta estética, donde los “héros” (aunque tal vez menos visibles) de esta historia pasan a ser los grabadores del rey.

De Milan se sabe que tenía un taller exitoso radicado en París, y que Boyvin trabajó con él entre 1549 y 1551.⁴¹ La naturaleza de su colaboración ha sido cuestionada recientemente, pues los documentos muestran que Milan era el dueño de las planchas y de los grabados, lo cual significa que estaba involucrado financieramente; pero no quiere decir que fuera necesariamente el grabador, puesto que generalmente los grabadores no tenían derechos sobre los productos materiales, como sucedía en el caso de las imprentas, donde los inversionistas-dueños de imprenta eran quienes tenían derecho a reutilizar las imágenes grabadas en distintos libros y contextos.⁴² Además, Milan jamás firmó un grabado, mientras que Boyvin sí lo hizo en varias ocasiones. Al mismo tiempo, Milan aparece mencionado varias veces, a partir de 1540, como el “graveur de planches du Roi”, lo cual sugiere que podría haber tenido acceso especial a las colecciones, y que los grabados que provenían de su taller, especialmente los que reproducían obras pertenecientes al rey, podrían entenderse como evidencias de los deseos *reales* de redistribuir sus imágenes.⁴³

Además de su ubicuidad espacial, los grabados también mantienen una significativa dimensión temporal que sobrevive a sus creadores; pues gracias a su condición liviana y posibilidades de diseminación, sirven como puntos de partida para la producción de nuevas imágenes en lugares

y tiempos remotos, como es el caso anteriormente mencionado de la Casa de Juan de Vargas. Igualmente, el grabado de la *Ninfa de Fontainebleau*, aunque seguramente concebido durante el reino de Francisco I (r.1515-47), fue terminado e inicialmente puesto en circulación bajo Enrique II (r.1547-59), de manera que su sentido y función tuvieron que adaptarse al nuevo contexto. Además de su contexto más inmediato, esta imagen, tal vez por su poderosa síntesis conceptual, tuvo gran éxito: fue adaptada en distintos medios a lo largo del siglo XVI, y copiada tanto en grabados de menor calidad como en pinturas, invirtiendo así la dirección tradicional de los grabados “de reproducción”, donde el grabado servía para copiar una pintura famosa.



Figura. 9 Anónimo, *Ninfa de Fontainebleau*, óleo sobre tabla (Museo Metropolitano de Nueva York) finales s. XVI.

Desde esta perspectiva, la historia del grabado como medio tiene que ver más con su recepción (y las circunstancias que afectan sus usos) que con su sentido “original”. ∞

REFERENCIAS

1. Bambach, Carmen (1999). *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop: Theory and Practice 1300-1600*. Cambridge: Cambridge University Press.
2. Barolsky, Paul (1995). The Artist's Hand. En: Andrew Ladis y Carolyn Wood (Eds.), *The Craft of Art: Originality and Industry in the Italian Renaissance and Baroque Workshop*. Athens: University of Georgia Press.
3. Baxandall, Michael (1981). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona: Gili.

40 Con la diseminación de los diseños a una audiencia más grande, los tales grabados “ornamentales” proveían “information about styles that would enable the emulation of luxury” (Zorach, 2005, p. 139).

41 El documento (fechado noviembre 10, 1549) aparece publicado en Grodecki (1986, pp. 222-223, No. 869 XIX, 97).

42 Zorach (2005), 158, 271 N. 50. Como lo anota Zorach (271 N. 50), la idea de que Milan era el grabador se basa en nociones modernas de la autoría.

43 Las preguntas en torno al mecenazgo y al público para tales grabados, así como la relación exacta entre el inversionista, los grabadores y los artistas cuyas invenciones eran copiadas, permanecen sin resolver. De todas maneras, Milan es también llamado “graveur en lames” or “graveur de lames de cuivre” en varios de los documentos publicados por Grodecki (1986), pp. 221-224; No. 866 (agosto 19, 1540); No. 867 (agosto 22, 1540). Sobre Milan como “graveur en/de planches du Roi,” ver Grodecki (1987, p. 260, N. 12).

4. Boorsch, Suzanne (1994). The Prints of the School of Fontainebleau. En: *The French Renaissance in Prints from the Bibliothèque Nationale de France*. Los Angeles: Grunewald Center for the Graphic Arts; University of California.
5. Boschini, Marco (1966). *La carta del navegar pittoresco*. Venecia: Istituto per la collaborazione culturale.
6. Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Barcelona: Paidós.
7. Campbell, Lorne (1976). The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century. *The Burlington Magazine*, 118, 188-198.
8. Catálogo de exposición (1994). *The French Renaissance in Prints from the Bibliothèque Nationale de France*. Los Angeles: Grunewald Center for the Graphic Arts; University of California.
9. Cole, Bruce (1995). Titian and the Idea of Originality in the Renaissance. En: Andrew Ladis y Carolyn Wood (Eds.), *The Craft of Art: Originality and Industry in the Italian Renaissance and Baroque Workshop*. Athens: University of Georgia Press.
10. Dijkstra, Jeltje (1990). *Origineel en kopie. Een onderzoek naar de navolging van de Meester van Flémalle en Rogier van der Weyden*. Disertación, University of Amsterdam.
11. Elkins, James (2000). *What Painting Is*. New York: Routledge.
12. Fermor, Sharon (1993). Movement and Gender in Sixteenth-Century Painting. En: Kathleen Adler y Marcia Ponton (Eds.), *The Body Imaged*. Cambridge: Cambridge University Press.
13. Garrard, Mary (2004). Art More Powerful than Nature?: Titian's Motto Reconsidered. En: Patricia Meilman (Ed.), *The Cambridge Companion to Titian*. Cambridge: Cambridge University Press.
14. Goffen, Rona (2001). Signatures: Inscribing Identity in Italian Renaissance Art. *Viator*, 32, 303-370.
15. Gombrich, Ernest. (1966) The Renaissance Conception of Artistic Progress and Its Consequences. En: *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*. Chicago: University of Chicago Press.
16. Grodecki, Catherine (1986). *Histoire de l'art au XVI^e siècle (1540-1600)*, Vol. 2, *Sculpture, peinture, broderie, émail et faïence, orfèvrerie, armures*, Documents du Minutier central des notaires de Paris. Paris: Archives Nationales.
17. Grodecki, Catherine (1987). Luca Penni et le milieu parisien: A propos de son inventaire après décès. En: *'Il se rendit en Italie': Etudes offertes à André Chastel*. Paris: Flammarion.
18. Hults, Linda (1996). *The Print in the Western World: An Introductory History*. Madison: University of Wisconsin Press.
19. Koerner, Joseph (2002). Albrecht Dürer: A Sixteenth-Century Influenza. En: Giulia Bartrum et al. (Eds.), *Albrecht Dürer and his Legacy. The Graphic Work of a Renaissance Artist*. Princeton: Princeton University Press.
20. Landau, David y Parshall, Peter (1994). *The Renaissance Print 1470-1550*. New Haven: Yale University Press.
21. Maccherini, Michele (1997). Caravaggio nel carteggio familiare di Giulio Mancini. *Prospettiva*, 86, 71-92.
22. Magurn, Ruth S. (1991). *The Letters of Peter Paul Rubens*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
23. Mancini, Giulio (1956-7). *Considerazioni della Pittura*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei.
24. Morales Folguera, José Miguel (1998). *Tunja. Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
25. Muller, Jeffrey (1989). Measures of Authenticity: The Detection of Copies in the Early Literature on Connoisseurship. En: Kathleen Preciado (Ed.), *Retaining the Original. Multiple Originals, Copies, and Reproductions. Studies in the History of Art*, 20. Washington: National Gallery of Art.
26. Plinio el Viejo (1987). *Textos de historia del arte*. Madrid: Visor.
27. Pon, Lisa (2004). *Raphael Dürer and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance Print*. New Haven: Yale University Press.
28. Reilly, Patricia (1993). The Taming of the Blue. Writing Out Color in Italian Renaissance Theory. En: Norma Broude y Mary Garrard (Eds.), *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*. New York: Harper & Row.
29. Schreiber Jacoby, Beverly. *Drawing (Partes I-V)*. *Grove Art Online*. Oxford University Press [marzo 19, 2007] <http://www.groveart.com/>

30. Shearman, John (1965). *Andrea del Sarto*. Oxford: Clarendon Press.
31. Spear, Richard (1997). *The "Divine" Guido: Religion, Sex, Money, and Art in the World of Guido Reni*. New Haven: Yale University Press.
32. Talvacchia, Bette (1999). *Taking Positions. On the Erotic in Renaissance Culture*. Princeton: Princeton University Press.
33. Vasari, Giorgio (1930). *Le Vite*. Florencia: Salari.
34. Witcombe, Christopher (2004). *Copyright in the Renaissance. Prints and the 'Privilegio' in Sixteenth-Century Venice and Rome*. Boston: Brill.
35. Zerner, Henri (1969). *The School of Fontainebleau*. New York: Abrams.
36. Zorach, Rebecca (2005). *Blood, Milk, Ink, Gold. Abundance and Excess in the French Renaissance*. Chicago: University of Chicago Press.

