Tres maestros: Rembrandt, Tiziano y Caravaggio

Posted on 1 de julio de 2006 by Vicente Lleó

El azar de la producción editorial ha hecho coincidir con poca diferencia de tiempo la aparición en lengua española de tres trabajos sobre tres de los más indiscutibles *Old Masters* de la historia universal del arte: Rembrandt, Tiziano y Caravaggio. Se trata, sin duda, de una excelente noticia, porque sugiere que los estudios de historia del arte, tan amenazados recientemente, gozan no ya de buena salud sino incluso de cierta popularidad; pero, además, más allá de sus aportaciones concretas, estos trabajos permiten algunas reflexiones de carácter general.

Se trata, en efecto, de tres publicaciones aparecidas originalmente en fechas diversas (dos en 1999 y otra en 2005) y con un carácter dispar. El trabajo dedicado a Rembrandt vio la luz originalmente como un artículo de revista y ha sido reforzado para la edición española con un extenso prólogo de Enrique Ruiz Domenec; el volumen de Tiziano recoge las conferencias pronunciadas en el ciclo organizado por los Amigos del Museo del Prado en conexión con la exposición dedicada por la pinacoteca al pintor de Cadore en 2003; el último trabajo –sobre Caravaggio– constituye en realidad una rareza, pues se trata de una «biografía de artista», subgénero este que, aunque gozó de bastante popularidad en los años cincuenta, en la actualidad resulta poco habitual.

El librito de Simon Schama sobre Rembrandt vio la luz originalmente en 1999 como un artículo en la revista *The New Yorker*, con la que el autor colabora desde 1994 como crítico de arte, un dato que resulta indicativo tanto del interés del texto como de la sofisticación de la revista, que es un auténtico icono de lo que podríamos llamar *high-brow chic* neoyorquino, algo ni remotamente concebible en nuestros páramos por su mezcla de rigor intelectual e irónica frivolidad. Schama encaja plenamente, desde luego, en ese medio, con su texto escrito sin notas y con una envidiable fluidez.

El autor es uno de esos personajes que aparecen con cierta frecuencia en la intelectualidad anglosajona,capaces de moverse con igual soltura en trabajos de abrumadora erudición como en otros de más fácil digestión para el público en general, como sus guiones para documentales de la BBC. Formado como historiador modernista en Cambridge y Oxford, su interés por los valores y la cultura material de la Holanda del siglo XVII (a la que dedicó un monumental trabajo, *The Embarrassment of Riches. An Interpretation of Dutch Culture in the*

Golden Age) lo llevó al estudio de la pintura contemporánea, lo que a su vez le condujo a Rembrandt, al que ha dedicado varios ensayos.

No resulta extraño que los trabajos más interesantes o los enfoques más novedosos sobre los artistas y sus obras procedan en ocasiones de fuera del circuito de los profesionales de la historia del arte, de fuera del gremio, por así decirlo, quizá porque los que sí pertenecemos a él nos sentimos en ocasiones mediatizados por determinadas modas académicas. En cualquier caso, lo cierto es que Schama logra «hablar» de Rembrandt y, más concretamente,de sus desnudos con gran sensibilidad y, al mismo tiempo, con una cierta irreverencia que resulta muy gratificante.

Fue lord Kenneth Clark quien, en su fundamental ensayo *The Nude* (1956), planteó con mayor claridad la diferencia que existe en inglés –pero no en español– entre los términos *nude* y *naked*, un sustantivo y un adjetivo, aunque en ambos casos se aluda a la condición de estar desvestidos, sin ropas. *Nude* se refiere a un género artístico cuyos orígenes se remontan al mundo griego, a una concepción idealizada del cuerpo humano concebido como reflejo de la armonía entre macrocosmos y microcosmos que constituye la esencia misma del arte clásico. El adjetivo *naked*, por su parte, hace referencia tan sólo a la circunstancia de estar un cuerpo desvestido, representado tal cual se ve, sin el menor asomo de idealización. Curiosamente, lo *naked* tambien llegaría a convertirse, si no en un género artístico por sí mismo, sí en materia artística, aunque en momentos de crisis del sistema clásico, como en el cínico contexto del helenismo y en otras épocas posteriores.

Lo que Schama encuentra fascinante en los desnudos de Rembrandt –y que consigue transmitirnos– es precisamente esa ambigüedad de sus figuras, pues están a todas luces *naked*, pero se nos presentan como si fueran *nudes*.Ya contemporáneamente hubo críticos que se sintieron ultrajados por semejante transgresión del decoro académico convencional, como Jan de Bisschop, citado por Schama, quien recién fallecido el pintor lo atacaba por denigrar el ideal clásico al representar «una Leda o una Dánae […] como una mujer desnuda, con el vientre hinchado, los pechos colgando y las marcas de las ligas en las piernas».
Es difícil entender la razón última de esta ruptura con los convencionalismos de la representación artística contemporánea, tan fuertemente impregnados del ideal clásico incluso en Holanda. Pero Rembrandt parece haber sido siempre muy consciente de sus metas, como apunta el rechazo a la sugerencia del gran *connoisseur* Constantin Huygens, cuando el artista era aún muy joven, de que viajase a Italia. En efecto, por mucho que los admirase, sus modelos nunca serían los mármoles clásicos, sino seres humanos o, mejor aún, seres humanos traspasados por el tiempo. Rembrandt estuvo siempre fascinado por los efectos del paso del tiempo, como seducido por lo que Robert Smithson ha denominado «the pleasure of decay», ya fuera en las texturas desconchadas de los muros o en las carnes

ajadas de sus modelos. Es esa fragilidad de lo humano ante el tiempo lo que representa Rembrandt incluso en sus modelos más jóvenes, como la *Bethsabé*, tan inerme. Pero si esto es así por lo que respecta a sus desnudos, lo es aún más respecto a sus grabados pornográficos. Schama establece una brillante comparación entre las series «licenciosas» de Giulio Romano, *I Modi*, o de Agostino Carracci, *Le Lascivie*, y algunas estampas del pintor holandés de igual temática, y el contraste no puede ser más revelador.

Los grabados de Giulio o Carracci recuerdan a las pinturas eróticas de una Pompeya aún no descubierta: dioses y diosas, ninfas y faunos aparecen entregados a una gimnástica amatoria agotadora, pero nunca parecen perder el equilibrio o la compostura. Las estampas de Rembrandt, por el contrario, como *La mujer orinando* o *El fraile y la campesina*, son de una obscenidad y carnalidad salvajes,rabelaisianas, como si quisiera subrayarse la condición efímera de lo humano, la propia fragilidad del hombre siempre amenazado por una recaída en la animalidad.

El texto de Schama, tan breve, no olvida,sin embargo,referencias a la Holanda contemporánea, a esos comités de moral pública que miraban aviesamente los arreglos domésticos del artista o la brillante vida material de Amsterdam, que le obsesionaba y terminó por arruinarle, ofreciéndonos sin alardes eruditos una visión fresca y perceptiva del gran maestro de Leiden y de sus circunstancias.

Tiziano fue muy distinto a Rembrandt, no sólo desde un punto de vista pictórico, sino como tipo humano y –casi podríamos decir– como tipo social, aunque, cada uno a su manera, ambos desarrollaran lo que se ha llamado un «estilo de vejez» de gran expresividad dramática al final de sus vidas. Quizá la diferencia más acusada entre ambos genios resida en que, si bien el holandés tuvo un importante número de discipulos y colaboradores que prolongaron su estilo y aún hoy sigue dando quebraderos de cabeza al Rembrandt Research Project, su influencia fue sobre todo local y, si algo pasó más allá de las fronteras de los Países Bajos, fueron sobre todo sus estampas, enormemente apreciadas en lugares tan lejanos como Sicilia o Sevilla.

Tiziano, por el contrario, fue el «Nuevo Apeles», el pintor favorito de las cortes italianas y europeas y, más específicamente, el pintor de los Habsburgo, ennoblecido por el emperador, amigo de poetas e intelectuales (aunque su cultura personal fuera más bien discreta) y, sobre todo, el artífice de la revolución artística que supuso el triunfo definitivo del *colore* veneciano frente al *disegno* toscano-romano, el triunfo, en definitiva, de la sensualidad frente a la inteligencia analitica, de modo que, sin Tiziano, difícilmente hubieran podido existir ni Rubens ni Velázquez, entre otros muchos: fue, en suma, el protagonista de una revolución cuyos ecos se dejarían sentir hasta el siglo XVIII en toda Europa.

En los últimos años, el interés por Tiziano, lejos de disminuir, no ha hecho sino aumentar, con grandes exposiciones, tanto monográficas como temáticas: recordemos *The Genius of Venice*, en la Royal Academy de Londres en 1983, la monográfica de Venecia y Washington de 1990, o *Le siècle de Titien*, celebrada en París en 1993. Estas muestras han generado a su vez una amplísima bibliografía de catálogos, actas de congresos, ciclos y ensayos de diversa índole. El año 2003, sin embargo, marcó un hito en el interés por el pintor de Cadore al celebrarse casi sin solución de continuidad dos exposiciones monográficas de tipo *blockbuster*: la primera en la National Gallery de Londres e, inmediatamente después, la del Museo del Prado madrileño.

Estas dos exposiciones, aun estando coordinadas y compartiendo un buen número de las obras expuestas, diferían naturalmente por el recurso a los propios fondos de ambos museos, algo en lo que el Prado llevaba notable ventaja por su excepcional colección de tizianos, tanto en calidad como en cantidad. Para realzar aún más la exposición madrileña, la Fundación Amigos del Museo del Prado programó para el año siguiente un ciclo de conferencias cuyos textos recoge el volumen que ahora reseñamos bajo el título de *Tiziano y el legado veneciano*, fruto de unas conferencias pronunciadas por los más distinguidos especialistas sobre el pintor y la pintura veneciana en general, tanto extranjeros (once) como españoles (seis).

En cierta medida, el mismo carácter de «máximos especialistas» sobre el pintor de los distintos autores constituye uno de los problemas de este volumen, pues en los últimos años (y especialmente en 2003) sus conocimientos han sido puestos a prueba, diríamos, de forma casi abusiva, de modo que resultaba muy difícil que pudieran realizar aportaciones verdaderamente novedosas, algo que, por lo demás, suele quedar reservado para los catálogos de las exposiciones. En realidad, este agotamiento es perceptible, por ejemplo, en el hecho de que tres de los principales colaboradores en los catálogos de Londres y Madrid repitieran en ellos los mismos artículos con tan solo leves modificaciones. Sin embargo, la amplia representación de «tizianistas», tanto españoles como extranjeros en el libro que reseñamos, permite establecer, sin embargo, aunque sea de un modo tentativo, ciertas deducciones sobre el estado o la orientación de los estudios sobre el pintor veneciano.

Al igual que sucede con otros pintores del Renacimiento y el Barroco, con Tiziano encontramos una escala de aproximaciones que va de lo que podríamos definir como hiperinterpretativo a lo hipointerpretativo. En efecto, la tendencia a la sobreinterpretación, tan extendida en las últimas décadas, comienza, seguramente por sus propios excesos, a declinar a favor de enfoques mucho más escépticos, ceñidos casi exclusivamente a lo documentado o documentable y, así, en este libro podemos encontrar varios artículos que constituyen verdaderos paradigmas de estas tendencias.

Seguramente junto con las *poesie* pintadas para Felipe II, las pinturas mitológicas realizadas por Tiziano para los *camerini d'alabastro* de Alfonso d'Este en su palacio de Ferrara –la *Ofrenda a Venus,* la *Bacanal de los Andrios* y *Baco y Ariadna*– son los cuadros que han suscitado más debate sobre su sentido último: alegorías políticas, metáforas neoplatónicas, erotismo sublimado… La interpretación que les da Fernando Checa en su ensayo *Alfonso d'Este,Tiziano y la pintura de los antiguos* es que se trata de un intento deliberado de recuperar la pintura de los antiguos: de hecho, toda la decoración de los *camerini* habría estado orientada en la misma dirección, pero, a diferencia de otros intentos de *ekphrasis* renacentista, Tiziano no se habría inspirado aquí en ninguna descripción concreta de cuadros antiguos, sino en las mismas fuentes poéticas de que podrían haber bebido los propios pintores de la Antigüedad. Sus pinturas no evocarían, por tanto, otras pinturas de la Antigüedad, sino que trató de pintarlas «al modo» de los antiguos. Se trata de un estudio que podríamos calificar de ortodoxamente «warburgiano», un poco en la línea de la tesis doctoral de Warburg sobre Botticelli y sus fuentes.

El ensayo de Antonio González Rodríguez sobre *Iconografía y música en la «Bacanal de los Andrios» de Tiziano,* por el contrario, sobrepasa esa ortodoxia, proporcionándonos un deslumbrante alarde de erudición en torno a determinadas claves ocultas en la pintura con unas hipótesis interpretativas de gran brillantez y sin duda fascinantes pero que resultan, a la postre, escasamente convincentes. En realidad, la *Bacanal* de Tiziano parece haberle servido más que nada como pretexto para una atrevida incursión en el tema del culto dionisíaco y la música, tanto en la Antigüedad como en el Renacimiento, basándose en oscuras fuentes antiguas que parecen poco pertinentes dada la limitada cultura del artista, aparte de que tampoco resulta verosímil que del círculo de humanistas ferrareses hubieran podido emanar unas instrucciones tan detalladísimas.

En el otro extremo «hipointerpretativo» podríamos situar el artículo de Charles Hope sobre el retrato de Felipe II en armadura (Museo del Prado). Curiosamente, Hope es el director actual del Warburg Institute de Londres, el centro generalmente asociado –aunque no, desde luego, por voluntad propia– con las más extravagantes interpretaciones de obras de arte, dentro de lo que Ginzburg denominó en cierta ocasión «iconologismo salvaje». Lo que Hope nos ofrece es una auténtica orgía de datos, fechas, circunstancias y documentos tendentes a modificar, en unos pocos años, la datación convencional del retrato del rey; se trata en realidad de un texto perversamente convencional, pues la erudición documental alcanza tal densidad que resulta en ocasiones difícilmente comprensible.

Una sorprendente inclusión en este volumen colectivo es el texto de John Berger y Katya, su mujer, redactado en forma de diálogo epistolar. Pintor, novelista y crítico de arte, Berger fue en los años setenta una de las voces más influyentes en el terreno de la historia del arte,

especialmente a través de sus estudios, de un marxismo renovado, de las condiciones sociales de la experiencia artística. Aquí, en un texto que se encuentra desde luego en las antípodas de la historia convencional, nos proporciona una visión fragmentada, caleidoscópica, de su reacción a Tiziano o, mejor dicho, a unas cuantas obras de Tiziano, llenas de sensibilidad e intuición. Situado aproximadamente en la mitad del libro, el texto de los Berger constituye un refrescante alto, algo que podríamos decir igualmente del texto de Molina Foix sobre la génesis de la reputación póstuma de Tintoretto, no tanto de su pintura, sino de su *persona* en el sentido latino, como artista *revolté* precursor del malditismo romántico del término, de Vasari a Sartre o a Rafael Alberti.

Como es lógico, un buen número de los ensayos se refieren a las pinturas encargadas a Tiziano (o adquiridas después) por los Habsburgos españoles y a su interpretación, unas veces, como sucede con las *poesie*, en términos de un erotismo extremadamente refinado, pero en otras, como *La Gloria, España socorriendo a la Religión, Felipe II ofreciendo al cielo al infante don Fernando* o el propio *Carlos V en Mühlberg,* con un evidente contenido alegórico expresado en clave política o dinástica. Estos últimos cuadros o, mejor, su interpretación entronca claramente con el creciente interés por la historia de la monarquía española y por la mecánica representativa de sus valores e ideales. El libro incluye también un documentado estudio de José Álvarez Lopera sobre el impacto de Tiziano en los pintores madrileños del siglo XVII y, englobados bajo el concepto del «legado veneciano», ensayos sobre Tintoretto,Tiepolo, Canaletto y el delicioso Longhi. Se trata, en suma, de una obra que, sin ofrecer dramáticas novedades –no hay reatribuciones, ni aportaciones documentales inéditas, ni planteamientos radicalmente novedosos–, proporciona, sin embargo, una visión de conjunto bastante fidedigna del estado de los estudios sobre Tiziano.

Finalmente, *M. El enigma de Caravaggio* –como equivocadamente ha elegido interpretar la traductora el título original del libro del australiano Peter Robb, *M.The Man who* Became *Caravaggio*» (la redonda es mía)– es, como ya ha quedado señalado, una biografía. El título castellano es, en realidad, inexacto, porque contradice la intención del original que, más que aludir a misterios o enigmas, se refiere al proceso de *construcción* que el artista fue haciendo de su propia persona a lo largo de su corta vida (1571-1610).

Robb es australiano y lo poco que sabemos de él, a través de Internet o del *blurb* de la cubierta, sugiere también una decidida *construcción* de su propia persona pública. Francamente, la relación de su aventurera biografía, que nos lo muestra ejerciendo de portero de discoteca o de filólogo en exóticas universidades, con tiempo, por lo demás para escribir novelas populares de misterio, suena bastante inverosímil, un poco al estilo de ciertas biografías literarias de los años veinte. Esta tendencia a la ficción no tendría mayor importancia (aunque haría falta un nuevo Barthes para diseccionar el «género» *blurb*) si no

fuera porque la tendencia a la ficción contamina también el formato elegido por Robb para su estudio sobre Caravaggio, una biografía que a cada paso nos hace plantearnos dónde están los límites de las licencias literarias.

M. El enigma de Caravaggio es un libro que encierra valiosas intuiciones y una gran sensibilidad hacia la pintura del artista; demuestra igualmente familiaridad con la bibliografía más reciente sobre el mismo. Pero es tambien el libro más irritante que he leído en años. Empezaremos por el título, con sus resonancias kafkianas. Robb destaca que Caravaggio nos es tan desconocido que ni siquiera su auténtico nombre –Merisi– aparece correctamente escrito en los documentos contemporáneos (algo que, desde luego, sólo puede sorprender a quien no esté habituado al manejo de fuentes antiguas). Es más, Robb arguye convincentemente que si conocemos algo de él es precisamente del artista, no del *hombre*. La búsqueda de «M» sería justamente la búsqueda del «hombre» detrás del artista. Pero, claro, nuestras fuentes para el conocimiento de Caravaggio siguen siendo las que son (Robb no aporta ninguna nueva): un conjunto de documentos legales, policiales, notariales, etc., o bien referencias secundarias, como cartas, inventarios, *avvisi*, etc. Incluso la inmensa mayoría de las reflexiones sobre su obra (con raras excepciones, como Baglione) fueron escritas por teóricos y *connoisseurs* familiarizados con sus pinturas, pero que no conocieron al pintor. En estas condiciones, concluye Robb, la única vía para llegar al hombre son sus obras, detrás de las cuales éste esperaría agazapado; una vía que llevaría implícita, por lo demás, una posterior vuelta a las obras, sólo que dotado ahora de nuevos instrumentos de análisis. Pero, claro, el recurso a las obras para encontrar la *verdadera naturaleza* de su creador es un camino sembrado de abismos, pues las imágenes se prestan a las más arbitrarias interpretaciones, fruto las más de las veces de un ilusorio voluntarismo.

En realidad, lo que hace Robb en su pesquisa tras la persona es aplicar a sus cuadros una especie de «lecturas» psicoanalíticas ingenuas que conducen a extravíos inevitables, como algunos anacronismos que harían estremecerse en su tumba al Lucien Febvre de *Rabelais*. Pero no son los errores concretos lo más grave del libro; el principal problema, a mi juicio, es que todo él parece estar enfocado a través de una lente homosexual, como si la (supuesta) inclinación del pintor fuese la única clave para entender no ya su vida, ni su obra, sino incluso la Roma o aun la Malta en las que vivió. Las «lecturas» homosexuales de las pinturas de Caravaggio que hace Robb bordean el ridículo, cuando no caen de lleno en él, como cuando analiza la composición de la segunda versión del *Sacrificio de Isaac* (1603) en clave de un acto apenas disimulado de sodomía o, más grotesco aún, cuando desgrana morosamente las evocaciones eróticas que le suscitan las frutas y verduras del bodegón *Naturaleza muerta sobre piedra* (1605). Esta clase de ensoñaciones pseudofreudianas

parecen más que nada *wishful thinking* y probablemente revelan más sobre el biógrafo que sobre el biografiado.

Pero la lente homosexual distorsiona muchos otros aspectos de esta biografía de Caravaggio sin que aparezca la menor brizna de justificación. Es cierto, sí, que algunas de las composiciones tempranas de adolescentes andróginos haciendo música o con flores y frutas exhalan un inconfundible aroma *camp* y es más que probable que su primer mecenas, el cardenal del Monte, fuese homosexual; incluso puede admitirse como hipótesis que el marqués Vincenzo Giustiniani, el dueño del *Amor victorioso* de 1602 también lo fuera, aunque nada más parece confirmarlo. Pero de ahí a encontrar la huella de la sodomía en todos los medios artísticos, sociales, políticos –incluyendo a los caballeros de la orden de Malta– en que se movió el pintor, media un abismo, especialmente porque no hay la menor evidencia que corrobore tal hipótesis. Pero, claro, Robb escribe una biografía, no una monografía sobre el pintor, y ello le lleva a recurrir constantemente a la imaginación cuando los datos no son favorables a sus tesis, con una arbitrariedad que hace de Derek Jarman un auténtico *amateur*.

En realidad, la monomanía homosexual de Robb le conducen a elaborar la más extravagante teoría conspiratoria en torno a los enigmáticos últimos años de la vida del artista. Bajo el pintoresco título de «el caballero agraviado» o el «caballero enemigo» encontramos nada menos que al gran maestre de la orden de Malta,Alof de Wignancourt, del que insinúa que persiguió a Caravaggio por haberlo sustituido en los favores del joven paje que aparece en el retrato que M. le pintó en 1608, sin que exista la menor brizna de evidencia que soporte tan pintoresca aventura. En realidad, parece pensar Robb, en Malta habría dos bandos de homosexuales, el formado por gente «de orden», con Wignancourt a la cabeza, y el de unos supuestos libertinos, que serían quienes ayudaron a Caravaggio a escapar de la isla.

Pero, si aceptamos que nos encontramos ante una biografía novelada (mucho más escorada hacia lo segundo que hacia lo primero) para obtener mayores emociones, lo mínimo que puede exigirse es corrección en los datos estrictamente históricos y comprobables en cualquier manual de bachillerato (al menos de los antiguos).Así, aprendemos con sorpresa que «el nuevo emperador Felipe III de España» [*sic*] habría contraído matrimonio nada menos que en Ferrara (por Valencia) al mismo tiempo que su hermana lo hacía «con otro Habsburgo, un príncipe de los Países Bajos» [*sic*], o que «Messina fue una potencia independiente hasta 1675».

Robb, por lo demás, al igual que adopta el formato de «*best seller* de aeropuerto», hinchando el texto con digresiones escasamente relevantes, escribe con un tono coloquial que se supone debe hacerlo más asequible al público no especialista, pero que le lleva a

expresiones desmañadas como definir a la Virgen de los Peregrinos de «*kitsch* contrarreformista», o a observar que el San Juan Bautista de 1602 «parece que está pidiendo que se lo jodan», seguramente para demostrar que él no es un historiador profesional, sujeto a los convencionalismos del *métier*; desgraciadamente, ello no hace que sus juicios sean más agudos y, por el contrario, llega a provocar cierto hastío. Igualmente encontramos algunos juicios de valor que producen sonrojo por su inanidad, como cuando leemos que Caravaggio tenía «integridad» y que Annibale Carracci «la tuvo también [...] pero después se vendió, se ablandó».

Cabría señalar, finalmente, otro factor que condiciona negativamente esta primera incursión de Peter Robb en el terreno de la historia, y es su anticatolicismo militante, su visceral y furibunda reacción ante todo lo que huela a *popery*, actitud que en alguien que debe estudiar la Roma a caballo entre los siglos XVI y XVII no parece muy adecuada para un juicio objetivo.Y es que, en realidad, sus juicios parecen estar impregnados de los clichés y prejuicios de la *low church* británica, anclados en actitudes decimonónicas más que actuales: sólo quizás en algunos puntos del Ulster podríamos encontrar ahora actitudes tan encrespadas. En suma, lejos de ser *la* biografía definitiva de Caravaggio, la obra de Robb parece más bien una *stravaganza camp* en torno a M., un personaje de ficción que sólo guarda tenues relaciones con el brillante pintor lombardo.

Una recopilación de conferencias, un mínimo ensayo y una aparente biografía: tres formas de abordar el complejo problema de la creatividad individual, de las poéticas personales, que nos dejan un sabor agridulce después de su lectura.

Autor: Peter Robb

Autor-2: José Álvarez Lopera (coord.)

Autor-3: Simon Schama

Edicion: Alba, Barcelona

Edicion-2: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona

Edicion-3: Península, Barcelona

Paginas: 610 pp.

Paginas-2: 472 pp.

Paginas-3: 80 pp.

Precio: 32,50 €

Precio-2: 35,50 €
Precio-3: 14,50 €
Titulo: M. EL ENIGMA DE CARAVAGGIO
Titulo-2: TIZIANO Y EL LEGADO VENECIANO
Titulo-3: EL DESNUDO DE REMBRANDT
Traduccion-3: Trad. de Almudena Blasco