

Insgesamt bietet der neue Band eine aktualisierte und sinnvoll erweiterte Version der Erstfassung. Das im Vorwort angekündigte neue Bild der holländischen Malerei habe ich nicht gefunden, dazu hätte es auch einer neuen Struktur bedurft. Zusammen mit dem alten Aufbau hat der neue Band auch die unverwechselbaren Qualitäten der Erstfassung geerbt, die mit der Persönlichkeit des Autors zu tun haben. Dazu gehört eine weit über das Spezialistentum hinausreichende wissenschaftliche Kompetenz als Forscher und Kenner und eine eminente Befähigung zu anschaulicher und lebendiger Darstellung. Slive hat überdies stets ein offenes Auge für malerische

Qualitäten, die der Moderne seit Constable kongenial erscheinen. Immer wieder wird die Wertschätzung der Realisten und Impressionisten für die alten Holländer angesprochen. Diese Perspektive bestimmt das Urteil und versucht, Konflikte mit dem Postulat historisch angemessener Betrachtungsweise auszuhalten. Man sieht sich daher häufig zu Widerspruch gereizt, läßt sich aber gerne wieder von der spürbaren Begeisterung des Autors anstecken und von der Souveränität seines ebenso prägnant wie temperamentvoll formulierten Urteils überzeugen.

Hans-Joachim Raupp

SUSANN WALDMANN

## Der Künstler und sein Bildnis im Spanien des 17. Jahrhunderts

Frankfurt am Main, Vervuert Verlag 1995. 286 Seiten, 9 Farb- und 65 Schwarzweißabbildungen. DM 88,—

Susann Waldmanns *Beitrag zur spanischen Porträtmalerei* — so der Untertitel des Buches — nimmt sich erstmalig monographisch eines Bildthemas an, das von der Kunsthistoriographie bislang nahezu unberücksichtigt blieb. Zwar widmete Juan Antonio Gaya Nuño 1950 den *Autorretratos de artistas españoles* eine kleine Studie (Barcelona/Buenos Aires 1950), doch läßt sich hierin genausowenig wie in den Einzelbeiträgen der kürzlich erschienenen Aufsatzsammlung *El retrato en el Museo del Prado* (Felipe V. Garín Llombart u. a., Madrid 1994) ein methodischer Ansatz erkennen, der die Darstellung des Künstlers etwa auf ihren Ursprung oder ihre Situierung innerhalb der spanischen Kunstproduktion des 16. und 17. Jh.s befragte; allein der Beitrag »El retrato clásico español« von Alfonso Emilio Pérez Sánchez, 215-248, geht, wenn auch nur kurz (246f.), auf die besondere Problematik des Künstlerporträts ein. Es ist das Verdienst

der Autorin, diese Sondergattung innerhalb der Porträtmalerei erstmalig für Spanien definiert und ihre sozialhistorischen und kunsttheoretischen Voraussetzungen untersucht zu haben. So bilden ihre grundlegenden Untersuchungen zum »Stellenwert der Malerei und des Künstlers im Spanien des späten 16. und 17. Jh.s« im 1. Teil und zum »Porträt in der spanischen Kunstliteratur« im 2. Teil des Buches einen adäquaten Ausgangspunkt für sorgfältige Einzelanalysen von 19 Gemälden im 3. Teil der Studie, die neue und oft unerwartete Ergebnisse bringen.

Die im europäischen Vergleich überraschende Tatsache, daß im Spanien des 17. Jh.s nur wenige Bildnisse als autonomer Ausdruck künstlerischen Selbstverständnisses entstanden sind, führt zu Fragen nach der Bildniswürdigkeit des Künstlers und dem Ursprung der Gattung. Die Bildniswürdigkeit ist, wie auch Bildwürdigkeit in den anderen »profanen« Bildgattun-

gen, welche um 1600 die nahezu uneingeschränkte Dominanz sakraler Bildthemen attackieren, untrennbar mit der Wertigkeit des Bildgegenstandes im wirklichen Leben verknüpft. Ausgangspunkt für die Untersuchungen zur Bildniswürdigkeit des Künstlers in Spanien ist daher auch die Frage nach dem Stellenwert der Malerei und nach dem sozialen Status des Ausführenden in einer Gesellschaft, die körperliche Arbeit verachtete und die der Malerei nur *nobleza* zugestand, wenn sie ohne kommerzielle Absicht ausgeübt wurde.

Die Auffassung von der Malerei als *arte mecánica* und *oficio vil*, die den Maler mit Schneidern und Schustern gleichsetzte und mit der Zahlungsverpflichtung der Verkaufssteuer *alcabala* verknüpft war, war Ausdruck der Geringschätzung der bildenden Künste im 16. Jh. Folgerichtig sieht die Autorin die Ursache für das Fehlen künstlerischer Selbstdarstellungen im 16. Jh. in der Gleichsetzung von Malerei und Handwerk, die die Anerkennung der Malerei als *arte liberal* verhinderte und bedingte, daß ihre Repräsentanten als Angehörige der niedrigen Gesellschaftsschichten keinerlei Bildniswürdigkeit in einer von Adel und Klerus auftragsabhängigen Kunstproduktion besaßen.

Die Entstehung der ersten autonomen Künstlerbildnisse in Spanien fällt in eine Epoche künstlerischen Umdenkens in allen Bereichen der Praxis und Theorie. Besonders im Vergleich mit den in Spanien tätigen ausländischen Malern erschien den spanischen Künstlern die eigene Zunftbindung als rückständig. In dem Maße, in dem sich die spanischen Maler des Widerspruchs zwischen ihren kreativen, finanziellen und gesellschaftlichen Ansprüchen und ihrer tatsächlichen Geringschätzung bewußt wurden, suchten sie nach stärkerer sozialer Anerkennung. Als Instrument zur Überwindung des Handwerkerstatus sahen sie an der Schwelle zum 17. Jh. die Gründung staatlicher Akademien, die Anerkennung der Malerei als *arte liberal* und zahlreiche Gerichtsprozesse (*pleitos*) um die Befreiung von der *alcabala* an. Während die an-

gestrebten Akademiegründungen in erster Linie eine fundierte praktische und theoretische Ausbildung garantieren sollten, um einheimische Künstler zur Konkurrenz mit ausländischen Malern bei der Vergabe von Bildaufträgen zu befähigen, erhoffte man sich von der Nobilitierung der Malerei zur freien Kunst und der daraus resultierenden Befreiung von der *alcabala* noch unmittelbarer die Steigerung der sozialen und materiellen Anerkennung.

Obwohl die Abbildung vormals darstellungsunwürdiger Personen, wie sie sich etwa in den in der zweiten Dekade des 17. Jh.s von Velázquez in Sevilla gemalten *bodegones* manifestiert, in der nachfolgenden Kunstliteratur und besonders bei Pacheco mit Rekurs auf die Antike legitimiert wird, sieht Frau Waldmann im *Deus pictor*-Topos das vorrangige theoretische Argument zur Nobilitierung des Künstlers, das seine anschließende Umsetzung in die Bildebene vorbereitet. Der *Deus pictor*-Topos bietet die Möglichkeit, den Maler als Ausführenden in der Nachfolge Gottes zu legitimieren. Die Konsequenz für das Künstlerporträt liegt auf der Hand: »Der *Deus pictor*-Topos macht die Malerei göttlich und das Porträt/Selbstporträt heilig.« (S. 50). Durch ihn erfolgt die Beweisführung zugunsten der Malerei als *arte liberal*, denn für eine Kunst göttlichen Ursprungs ist eine Besteuerung zumindest unangebracht, wenn nicht sogar blasphemisch.

Allerdings beeinflußt der *Deus pictor*-Topos nicht die schwankende Bewertung des Bildnisses in den Kunsttraktaten in Hinblick auf die Gattungshierarchie (vgl.: José María Quesada Valera, »La pintura de género en los tratados españoles del Siglo de Oro«, *Boletín del Museo e Instituto 'Camon Aznar'* 47, 1992, 61-81; Karin Hellwig, *Die Anfänge der Kunstgeschichtsschreibung in Spanien im 17. Jh.*, Phil. Diss. Berlin 1996, 177-191). Während etwa der an den Ideen der italienischen Gegenreformation orientierte Carducho zum Individualporträt negativ eingestellt ist, woran auch der *De-*

us pictor-Topos nichts ändert, hat der von der spanischen Wirklichkeit ausgehende Francisco Pacheco eine deutlich positive Meinung davon. Es verwundert daher auch nicht, daß es Pacheco ist, der mit seinem ab 1599 entstehenden Bildnisvitenbuch *Libro de Descripción de Verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables Varones* programmatisch den für Spanien ersten Versuch unternimmt, die Exklusivität des Porträts neu zu definieren. Sein Hauptkriterium der Bildniswürdigkeit ist nicht mehr die Zugehörigkeit zur durch Adel und Klerus gebildeten Elite, sondern eine durch *virtus* gekennzeichnete vorbildhafte Lebensführung. Aufnahme in das Bildnisvitenbuch finden daher besonders zeitgenössische Gelehrte und Künstler.

Die Autorin ordnet die wenigen bekannten Ölbilder, die einen Künstler und seine Tätigkeit mit Attributen, Insignien oder Inschriften thematisieren und so künstlerisches Selbstverständnis ausdrücken, drei Maleridealen zu, die sich aus den kunsttheoretischen Schriften des 17. Jh.s als Konzeptionen künstlerischer Legitimierung herauskristallisieren lassen: *pintor cristiano*, *pintor noble* und *pintor doctor/perfecto*. Die Identifizierung des vorliegenden Bildbestandes mit diesen drei der Nobilitierung der Malerei verpflichteten Maleridealen führt zu schlüssigen Bildanalysen, welche die kunsthistorische Methodik zum spanischen Porträt um ein wichtiges Erkenntnismodell erweitern.

Zwar verhindert die geringe Anzahl autonomer Künstlerporträts eine konsequente typologische Einteilung, doch orientiert sich die Autorin in der Zuordnung der Bilder an dem Konzept, das Hans Joachim Raupp (*Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jh.*, Hildesheim/Zürich/New York 1984) für niederländische Bildwerke entworfen hat, indem sie mit Recht auch für die spanischen Künstlerbildnisse weniger die psychologische und memoriale Dimension des Porträts bedeutsam findet als ihre programmatische Absicht.

Der *pintor cristiano* ist als Mittler der göttlichen Heilswahrheit zu verstehen. Sein künstlerisches Vermögen tritt im Vergleich zu seiner Botschaft in den Hintergrund. Darin liegt die höchste *nobleza* der Malerei. Die Konzeption des *pintor cristiano* wird an nur drei Bildern verifiziert. Ihre ideale Umsetzung ins Bild ist die Darstellung als hl. Lukas. Überzeugend ist besonders die Interpretation des durch seine ikonographische Extravaganz bestechenden Zurbaránbildes im Prado als »geistiges Selbstporträt im Dienste Gottes« (S. 129).

Von den sechs Bildnissen, die den Maler als *pintor noble* repräsentieren, dessen malerische Fähigkeit der Kunst als Ausdruck intellektuellen Vermögens gehorcht, ist das Selbstporträt des Velázquez in *Las Meninas* (Madrid, Museo del Prado) das in der Literatur mit Abstand meistbeachtete Beispiel bildgewordenen künstlerischen Selbstverständnisses. Frau Waldmanns kunsttheoretischer und sozialhistorischer Ansatz vermag aber auch die Kenntnis dieses Bildes um neue Lesarten zu bereichern. In der Person des Velázquez konkretisiert sich das allgemeine Nobilitierungsbestreben der Malerei zur *arte liberal* in einer individuellen Forderung: Velázquez verfolgte Zeit seines Lebens nicht allein die Aufwertung seiner Tätigkeit und seines Berufsstandes, sondern auch seine persönliche Erhebung in den Adelsstand, die er ein Jahr vor seinem Tod mit der Aufnahme in den Santiagoorden erreichte. Karin Hellwig hat gezeigt, in welch hohem Maße das ab den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts einsetzende Nobilitierungsbestreben des Hofmalers direkt mit der Kunsttheorie verknüpft war (»Diego Velázquez y los escritos sobre arte de Lázaro Díaz del Valle«, *Archivo Español de Arte* 67, 1994, 27-41). Die Duldung eines Malers unter den Rittern, in Spanien im Gegensatz zu Italien, Frankreich und England noch eine ausgesprochene Seltenheit, wurde allerdings zu einem Zeitpunkt möglich, als unter Philipp IV. die Vergabe von Adelstiteln fast inflationäre Ausmaße angenommen hatte. Hatte der Santiagoorden im Jahr 1571 221 An-

gehörige gezählt, stieg die Zahl der Neuaufgenommenen zwischen 1641 und 1645 auf 542 jährlich (Antonio Domínguez Ortiz, *Instituciones y sociedad en la España de los Austrias*, Barcelona 1985, 16). Zwar geschah die Aufnahme des Velázquez nicht in dieser Phase extremer Öffnung, doch blieb die Aufnahmezahl auch nach 1645 hoch. Indem er künstlerische Selbstdarstellung und Herrscherporträt verbindet, sei es in diesem Fall als Spiegelbild des im Bildraum anwesenden Königspaares oder als dessen gemaltes Abbild, begibt sich Velázquez in Wettstreit mit Tizian, von dem berichtet wird, er habe sich selbst mit einem Porträt Philipps II. in den Händen gemalt. Diese *aemulatio* geht mit einer ekphrastischen Motivation einher, die auch in den anderen um 1600 sich formierenden Bildgattungen zu sehen ist. Besonders die Maler von Stilleben- und Genrebildern strebten danach, die von Plinius und Philostrat beschriebenen Bildwerke der Antike zu wiederholen und zu übertreffen. Im Falle der *Meninas* ist dies der Wettstreit mit Apelles, dem Maler Alexanders des Großen. Raumkonzeption, suggerierte Anwesenheit der Könige und die über die expliziten Malereiattribute hinausgehenden Würdezeichen erlauben es, die Selbstdarstellung des Velázquez als *divino Apeles* und als *pintor arquitecto* zu deuten.

Im Malerideal des *pintor docto/perfecto* verwirklicht sich die in den geforderten Akademiegründungen angestrebte Erziehung zum gebildeten und technisch perfekten Maler. Grundsätzliche Voraussetzung ist die Beherrschung des *dibujo*. Diese Kategorie bietet der Autorin die Möglichkeit, die in den Traktaten formulierten Künstlerdefinitionen und Emanzipationsbestrebungen mit der malerischen Umsetzung zu vergleichen und zu überprüfen, wie weit die Bildnisse von Kunsttheoretikern, die immer auch Künstler waren, mit ihren programmatischen Schriften übereinstimmen.

Im Carducho-Selbstporträt (Glasgow, Pollok House, Collection Stirling Maxwell) konstatiert die Autorin in der Disposition von Stift und weißem Blatt einerseits und Farbpalette

und Pinsel andererseits die Gleichwertigkeit von *dibujo* und *color* beim *pintor perfecto*. Diese läßt sich allerdings in seinen *Dialogos de la Pintura* nicht wiederfinden. Zwar muß ein perfekter Maler beides beherrschen, doch entscheidet sich Carducho stets für die uneingeschränkte Vorherrschaft des *dibujo*. Die Tatsache, daß Carducho redigierend dargestellt ist, zeigt, daß die intellektuelle Leistung ein fundamentales Element der *pintura docta/perfecta* ist. Die emphatische Darstellung des Buches verweist aber auch auf die schriftlich fixierten ikonographischen Normen, zu deren Einhaltung im Sinne der Gegenreformation die bildenden Künste angehalten waren.

Die Betrachtung eines Antonio-Palomino-Porträts von Juan Bautista Simó von 1726 (Kunstmarkt London 1990), das als »Resümee des 17. Jh.s« (S. 171) zu Recht Aufnahme in die Studie Frau Waldmanns gefunden hat, wäre bei Einbeziehung der kunsttheoretischen Schriften Palominos und bei stärkerer Berücksichtigung der Bildinschrift, die etwa in der Analyse des Murillobildes (London, National Gallery) zur gelungenen Rekonstruktion der künstlerischen Absicht und des historischen Bestimmungsortes geführt hat, vollständiger ausgefallen, zumal die Inschrift explizit das Bildthema benennt. Der Maler ist als *pintor docto* dargestellt. Zu seinen malerischen und intellektuellen Fähigkeiten gesellt sich eine Qualität, die bereits von Carducho mit dem Begriff der *decencia* benannt wurde und die bei Pacheco, als *virtus* definiert, die moralische Integrität des Malers und besonders seinen christlichen Lebenswandel bezeichnet. Gleichzeitig verweist die Inschrift auf den Adressaten des Bildes, Interián de Ayala, einen Freund Palominos und Zensor des zweiten Bandes seiner kunsttheoretischen Schrift. Ayala, Theologe und Dichter, veröffentlichte 1730 ebenfalls einen Traktat, der unter dem Titel *Pictor Christianus Eruditus* den Künstler als Instrument Gottes, als Ausführenden, nicht aber als Schöpfer religiöser Bildthemen behandelte.

Bei dem vor Palomino aufgeschlagenen Buch, an dem sich der Maler entsprechend einem eigenen Ratschlag in seinem Kunsttraktat *El Museo Pictórico y Escala Optica* orientiert, kann es sich, entgegengesetzt der Vermutung der Autorin, nicht um den dritten Band seiner kunsttheoretischen Schrift handeln. Der Traktat *El Museo Pictórico* setzt sich aus drei Büchern zusammen, die bei ihrer Erstveröffentlichung in zwei Bänden erschienen. Der erste Band, der das erste Buch und damit ein Drittel des Gesamtwerks enthält, ist gänzlich der »Teórica de la Pintura« gewidmet und erschien 1715 in Madrid. In dem Bild *Simós* befindet sich dieser Band auf dem Tisch zuunterst. Auf ihm liegt der zweite Band des *Museo Pictórico* von 1724. Mit »Práctica de la Pintura« betitelt, faßt er das gleichbetitelte zweite Buch und das dritte Buch »El Parnaso Español Pintoresco Laureado« zusammen.

Neben den Portäts, die sich den aus der Kunsttheorie entlehnten drei Maleridealen zuordnen lassen, finden sich vier Bildhauerporträts, die Frau Waldmann, ausgehend von dem entsprechenden Malerideal, der Ikonographie des *escultor noble* zuordnet. Zwei davon stellen den Sevillaner Juan Martínez Montañés dar; von ihnen soll uns besonders das von der Hand des Velázquez im Prado interessieren, da die Autorin hier besonders weit unter die bisher bekannte repräsentative Oberfläche dringt.

Anders als in niederländischen und französischen Bildhauerdarstellungen, in denen das Werkzeug des Künstlers attributiven Charakter hat, zeigen die spanischen Bilder den Bildhauer in Ausübung seiner Tätigkeit. So sehen wir Martín Montañés, wie er mit einem Spatel in seiner Rechten an einer Büste Philipps IV. arbeitet. Die Büste, die im Bild unvollendet in der Untermalung gelassen wurde, hat man als *obra en potencia* im Sinne Carduchos und als Verbildlichung der künstlerischen *idea* und *creatio* interpretiert. Frau Waldmann geht noch einen Schritt weiter: im Fehlen der Farbe sieht sie auch den Paragone thematisiert. Da die Farbe dem Kunstwerk gemäß Pacheco *viveza*, Lebendigkeit verleiht, hat Velázquez in seiner Huldigung der Bildhauerkunst auch subtil ihre Unterlegenheit gegenüber der Malerei dargestellt.

Trägt in diesem Bild besonders die zeitgenössische Kunsttheorie zum Verständnis bei, er-

weisen sich in der *Atelierszene* von José Antolínez (München, Alte Pinakothek) sozialhistorische Fragen als weiterführend. Die Autorin erkennt in dem zerlumpten älteren Mann, der mit seiner Linken ein Madonnenbild vorzeigt, einen Bildverkäufer. Die rezeptionsästhetische Frage nach dem Bildbetrachter dieser Atelierszene beantwortet sie, indem sie den Maler des Madonnenbildes mit dem Maler dieser Atelierszene identifiziert und ihn außerhalb des Bildraumes lokalisiert. Es handelt sich folglich um eine Verkaufsszene, in der der im Bildraum nur durch die Malutensilien anwesende Künstler einem Bilderhändler eines seiner Werke zum Straßenverkauf übergibt. Obwohl es sich also nicht im strengen Sinne des Wortlautes um ein Künstlerbildnis handelt, da bei oberflächlicher Betrachtung ein Fliegender Händler der Protagonist ist, gibt dieses Bild anschaulich Aufschluß über die Situation des Künstlers im 17. Jh. In der juristischen Realität war eine kommerzielle Bildproduktion mit der Forderung nach *nobleza* unvereinbar. So verlangte man von Velázquez im Zuge der angestrebten Aufnahme in den Santiagoorden rund 150 Zeugenaussagen, die beweisen sollten, daß er nie einen öffentlichen Laden besessen und niemals ein Bild verkauft habe! Frau Waldmann verweist darauf, daß ein Argument zur Abwehr der *alcabala* die von Lope de Vega formulierte Unvereinbarkeit sakraler Bildthemen und profanierender staatlicher Steuer war. Auch dieser Aspekt scheint bei Antolínez reflektiert. Bildthema ist indirekt die Heuchelei, zu der der Künstler vom Staat gezwungen wird: um die Anerkennung seiner Kunst zur *arte liberal* zu verfolgen und keine finanziellen Interessen durchblicken zu lassen, war der Künstler für seinen Broterwerb auf den Bilderhändler als Mittelsmann angewiesen.

Dem Katalog der erhaltenen autonomen Künstlerporträts (Maler und Bildhauer mit und ohne Attribute), der die Abbildungen mit technischen Daten und Kurzbiographie begleitet, ist ein akribischer Katalog der in Quellen erwähnten verlorenen oder nicht identifizierba-

ren Künstlerbildnisse — ebenfalls in Malerei und Graphik — vorangestellt. Ein in Quellen und Sekundärliteratur unterteiltes Literaturverzeichnis und ein ausführliches Register runden den positiven Gesamteindruck von diesem er-

sten Band der Reihe *Ars Iberica* ab, der viel von den weiteren Publikationen der Carl Justi-Vereinigung erwarten läßt.

Felix Scheffler

MASSIMO GEMIN, FILIPPO PEDROCCO

## Giambattista Tiepolo. I dipinti. Opera completa

Venise, *Arsenale editrice*, 1993. 550 pp., 142 pl. couleurs et près de 600 illustrations noir et blanc

Cet ouvrage est le quatrième catalogue de l'œuvre peint de Giambattista Tiepolo qui ait jamais été dressé.

Venant après les premières monographies de Henry de Chennevières (*Les Tiepolo*, Paris, 1898) et de Pompeo Molmenti (*G.B. Tiepolo, la sua vita e le sue opere*, Milan, 1909; réédition, Paris, 1911), le remarquable ouvrage d'Eduard Sack (*Giambattista und Giandomenico Tiepolo. Ihr Leben und ihre Werke*, Hambourg, 1910) répertoriait quelques 628 peintures de l'artiste classées par lieux de conservation mais il fallut attendre plus d'un demi-siècle pour voir paraître les volumes d'ambition comparable de Morassi (1962) et Pallucchini (1968). Après une introduction générale sur sa vie et son œuvre (Antonio Morassi, *Tiepolo*, Londres, 1955), le résultat de plusieurs décennies d'étude de la carrière de Tiepolo, le livre de Morassi (*A complete catalogue of the paintings of Giambattista Tiepolo*, Londres, 1962) était à la fois le plus complet jamais publié sur l'artiste et le plus décevant. Ordonnant selon un classement topographique plus de 1200 peintures revenant à Tiepolo ou lui ayant été attribuées, illustré de plus de 400 reproductions classées par sujets, cet ouvrage d'usage difficile rendait très imparfaitement compte de la carrière du peintre. Dépourvu d'index (cet instrument a cependant été fourni par Jean Cailleux sous forme d'un supplément

au *Burlington Magazine*, CV, juillet 1963, pp. i-xii), il ne donnait pour chaque tableau que des références minimales et des localisations souvent incertaines; avec des renvois très incomplets à la littérature antérieure et sans justifications des datations avancées, la monographie de Morassi ne fournissait, somme toute, qu'une synthèse très fragmentaire des connaissances sur le peintre. Un peu plus tard, le livre d'Anna Pallucchini paru dans la collection des «Classici dell'arte» de Rizzoli était à bien des égards beaucoup plus satisfaisant, même s'il donnait des reproductions sous forme de vignettes et retenait trop souvent, sans les discuter, les datations avancées par Morassi (Anna Pallucchini, présentation de Guido Piovene, *L'opera completa di Giambattista Tiepolo*, Milan, 1968; une traduction française parue en 1990 – Yves Bonnefoy, Anna Pallucchini et Joséphine Le Foll, *Tout l'œuvre peint de Tiepolo*, Paris, 1990 – comporte un certain nombre de compléments, en particulier pour les localisations).

Depuis 1968, un grand nombre d'études parues sous forme d'article, de catalogues d'exposition consacrées en particulier aux dessins, mais aussi deux importantes monographies sur le peintre (Michael Levey, *Giambattista Tiepolo*, New Haven-Londres, 1988; William L. Barcham, *The religious paintings of Giambattista Tiepolo*, Oxford, 1989), ont permis