

“Cuadri...22, un ferro y tre rosari”: acerca del listado de objetos de la primera página del *Cuaderno italiano* de Goya

“Cuadri....22, un ferro y tre rosari”: about the list of objects of the first page of Goya’s *Italian sketchbook*

RAQUEL GALLEGO GARCÍA

raquelgallego@yahoo.es

Investigadora independiente, Italia

Recibido: 28 de noviembre de 2024 · Aceptado: 7 de noviembre de 2025

Resumen

En la primera página del *Cuaderno italiano* de Goya, documento de vital importancia para conocer una parte de su estancia en Italia, ha anotado un listado de objetos, en su mayoría utensilios para el desarrollo de la labor de pintor con gran probabilidad adquiridos durante el tiempo que pasó allí. En este artículo analizaremos sus características y los lugares en los que era posible adquirirlos, recurriendo para ello a fuentes documentales de la época.

Palabras clave: Goya, *Cuaderno italiano*, Corrado Giaquinto, pincel, dibujo

Abstract

The first page of Goya’s *Italian sketchbook*, a document of vital importance to our knowledge of part of his stay in Italy, contains a list of objects, most of which were probably acquired during his time in Italy and utensils for his work as a painter. In this article we will analyse their characteristics and the places where they could be acquired, drawing on documentary sources of the period.

Keywords: Goya, *Italian sketchbook*, Corrado Giaquinto, brush, drawing

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

Gallego García, R. (2025). “Cuadri...22, un ferro y tre rosari”: acerca del listado de objetos de la primera página del *Cuaderno italiano* de Goya. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 56: 269-279.

El denominado *Cuaderno italiano* (1771-1790?) de Francisco de Goya y Lucientes (Fuentetodos, 1746-Burdeos, 1828), adquirido por el Museo Nacional del Prado en 1993, es uno de los testimonios más importantes de una parte del tiempo que el aragonés pasó en Italia entre los años 1769 y 1771 (Tosini Pizzetti, 2006; Sureda, 2008; Gallego, 2020; Gallego, 2021). Se trata de un *taccuino* encuadernado en pergamino y comprado en tierras italianas, posiblemente realizado en una de las manufacturas de papel de Fabriano o quizá de Foligno (Solache, 2015), con unas medidas de 192 × 135 mm y de 187 × 130 mm, sin la encuadernación. Está integrado por ochenta y tres hojas de papel verjurado ahuesado y en ciento veintisiete de sus páginas aparecen dibujos y anotaciones con tinta parda, lápiz negro y sanguina en las que la dimensión profesional y artística del pintor convive con aspectos de índole más bien personal. En su interior hay bocetos de esculturas y pinturas vistas durante su permanencia en Italia, paisajes, dibujos preparatorios para creaciones ejecutadas una vez de vuelta en España, apuntes infantiles que podría haber bosquejado alguno de sus hijos, listados de los nombres de ciudades italianas y francesas que tuvo oportunidad de ver y transitar en su viaje de ida y vuelta, direcciones y nombres de contactos, alusiones bastante sucintas a obras de arte que le llamaron la atención, anotaciones de contabilidad, listados de productos necesarios para el desarrollo de su labor de pintor, etc.

En la primera página conservada del cuaderno, ya que estaba precedida por otra que fue arrancada, Goya escribió en la parte superior la frase “Los Papas son 253. el año 1771”, número que se ajusta exactamente al cómputo de sumos pontífices reconocido de manera oficial por la Iglesia en ese año, un dato que podría haber sacado de alguna de las guías de la ciudad de Roma de la época (Gallego, 2015). En ellas era habitual incluir el nombre de todos los papas, la duración de su pontificado y los años en que este tuvo lugar de tal modo que se creaba un marco cronológico para las obras realizadas durante sus mandatos, una información de utilidad para quien visitaba la capital pontificia. El año anotado en el *Cuaderno italiano* podría indicar, además, la fecha en que el artista comenzó a usar este objeto que trajo consigo a España y que debió estar en su poder durante mucho tiempo, sirviéndole de fuente de inspiración. En el centro de la página, Goya copió a lápiz negro, y repasó posteriormente con tinta, la alegoría de la *Prudencia* de una de las pechinas de la iglesia de San Nicola dei Lorenesi de Roma (Navarrete, 2002) pintadas por Corrado Giaquinto (Molfetta, 1703-Nápoles, 1765/ 1766) en torno a 1731 y, en el ángulo inferior derecho, ha bosquejado un bóvido en escorzo, realizado de manera más bien rápida, probablemente a partir del natural. A lo largo del lateral izquierdo de la página, y sobre el apunte de la *Prudencia*, Goya anotó un listado de objetos que hemos transcrito de la siguiente manera:

Cuadri.... 22 / un ferro y tre rosari / duy colteli / estampas... 76. / 30. de puzola fina + / 24. morbidi + / 54. di capreto picoli + / 18 di cane + / 8 puzola forte + / 4 di metalo + / 15 usati. + / 18. 28. peneli col manico fra di Leone e sfumini / 178.



Fig. 1. Francisco de Goya (ca. 1771), pág. 3a del *Cuaderno italiano*. Lápiz negro, sanguina, tinta de hollín sobre papel verjurado, 187 × 130 mm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Este elenco, escrito en un italiano bastante correcto, lo que nos hace sospechar que Goya lo hizo cuando ya llevaba un tiempo en Roma, quizá al final de esta experiencia, se podría dividir en dos partes¹. La primera, en la que ha anotado los utensilios sin más información al respecto y la segunda en la que los objetos están acompañados de una cruz, excepto en la última línea, como si los hubiese contabilizado, hipotéticamente para enviarlos a España o bien como si fuesen parte de una lista para ir comprándolos. Casi todos los nombres corresponden a útiles de pintor que era posible adquirir en un tipo de tiendas que recibían la denominación de *colorari*, muy habituales en el centro de Roma. En realidad, el *coloraro* no se consideraba una categoría profesional concreta, por lo que no se menciona en el fondo *Arti e mestieri* del *Camera* II del *Archivio di Stato* de Roma en el que, sin embargo, sí se incluye documentación relativa a una amplia variedad de artesanos. Los *colorari* vendían pinceles, pigmentos, aglutinantes, caballetes, paletas, carpetas, diferentes tipos de papel, lienzos de múltiples dimensiones, etc., elementos en cuya realización intervenían diversas figuras profesionales que trabajaban con materiales muy dispares, motivo por el que los *colorari* no se reputan, desde un punto de vista burocrático, un gremio concreto. En el interior de este tipo de tiendas también era muy frecuente que se pudiesen comprar obras de arte, especialmente cuadros de pequeñas dimensiones que, al parecer, eran los que mejor se vendían en el mercado romano, por lo asequible de su precio y la facilidad para transportarlos en largos viajes. Incluso, muchos de ellos eran cedidos por los artistas para subsanar sus deudas, algo que Goya podría haber hecho durante los casi dos años que pasó en Roma: dar alguna de sus obras a cambio de materiales para trabajar. En este sentido, es necesario recordar que el aragonés viajó por su cuenta, sin un apoyo oficial o pensión.

En muchos casos, los artistas extranjeros siguieron encargando materiales a los *colorari* romanos cuando ya habían concluido su estancia en Roma, posiblemente por la amplia oferta y también por la elevada calidad de estos. Un buen ejemplo de ello es el pintor menorquín Pasqual Calbó Caldés (Mahón, 1752-1817) que residió en esta ciudad tras una estancia en Venecia muy poco después de que lo hiciese Goya, entre 1774 y 1778. Cuando ya se encontraba nuevamente en Mahón, Calbó pidió, según se precisa en una carta fechada el 18 de diciembre de 1780 que le envió el clérigo Joan Orfila, residente en la capital pontificia y posiblemente un familiar suyo por parte materna, que le adquiriese ciertos objetos en un *coloraro* que estaba en la céntrica calle de la Vite (Andreu, Casasnovas, Desel, 2017: 80-81). Orfila reconoce su ignorancia en esta materia y se deja aconsejar por el propietario de la tienda, lo que quiere decir que Calbó no tenía exigencias demasiado precisas. Es probable que el vendedor de estos productos hubiese

1 *Tariffa generale dei Dazi d'introduzione di estrazione e di transito per le dogane pontificie* (1830). Roma: Stamperia della Reverenda Camera Apostolica: 134. Otra hipótesis es que Goya hubiese anotado los objetos que tenía ya que los habría llevado consigo en el viaje de regreso a España y quizá estuvieron sujetos al pago de algún *dazio* o impuesto, posiblemente de tránsito, que se satisfacía en las aduanas de los confines de los diversos Estados por los que pasó. De esta manera habría calculado lo que tenía que pagar.

sido Agostino Massaruti, cuyo negocio se hallaba en la citada calle y que era, además, sastre, lo que confirma el carácter heterogéneo de este tipo de labores comerciales².

El estudio de los estados de ánimas demuestra que el *coloraro* era una profesión muy habitual en Roma, lo que significa, además, que era muy demandada y las tiendas solían encontrarse en el centro de la ciudad, en donde podían abastecerse los artistas, muy numerosos, que probablemente llegaban a convertirse en clientes habituales. Algunos de ellos fueron, en las fechas en que Goya residió en Roma, Pietro Migliorini, quien tenía su tienda muy cerca del palacio Barberini, Gioacchino Benvenuti, establecido en la calle Paolina, Gioacchino Carri, en el palacio Trulli, en la parroquia de San Lorenzo in Damaso, Francesco Donadoni, en la plaza de San Pantaleo, Pietro Marini, en el callejón de los Leutari, y Giacomo Michelozzi, en la plaza del Pasquino (*Artisti*, 2004: 111, 241, 409, 413, 414).

En algunos de los escasos estudios realizados sobre las tiendas y la actividad de los *colorari* en el siglo XVIII, aparecen inventarios que nos permiten identificar con claridad la mayoría de los enseres que Goya anotó en la primera página de su cuaderno y gracias a los cuales conocemos de forma bastante aproximada su precio³.

Lo primero que se menciona en el listado son veintidós cuadros, que podría ser el número de obras que Goya trajo consigo desde Italia una vez que finalizó su estancia en dicho país o, simplemente, los que habían pintado cuando concluyó este elenco. Después ha incluido *un ferro*, una más que probable alusión a un trípode de este material que se usaba como caballete para pintar y, junto a él, ha anotado *tre rosari*. Estos serían los únicos elementos que, en principio, no tienen nada que ver con la actividad pictórica y que quizá adquirió en algún lugar de culto en donde era habitual que hubiese puestos en donde comprar este tipo de recuerdos piadosos. Algo más abajo, el artista alude a setenta y seis estampas que habría ido adquiriendo durante el tiempo pasado en Italia, de venta en las diversas librerías y *colorari* de la ciudad. Quizá se convirtieron en una fuente de inspiración para la realización de algunas de sus obras, especialmente durante los primeros años en Zaragoza en donde permaneció hasta 1775, en muchas de las cuales se aprecia un significativo impacto de los grabados. Goya también se refiere en la primera página de su cuaderno a *duy colteli*, objetos que, aunque se han traducido al castellano como cuchillos, debieron ser espátulas. En los inventarios de las tiendas en las que se vendían materiales para los pintores se les denomina en muchos casos *coltelli da pittore*, lo que indica que eran una categoría especial, y su precio estaba en torno a los diez *baiocchi* por cada unidad⁴.

2 Archivio Storico del Vicariato, Roma, *stati delle anime*, San Lorenzo in Lucina, 1780. “Strada della Vite di man manca/ Sartore e Coloraro/ Agostino Massaruti 52./ Giouachino fig.o Maddalena fig.a zitella fuori 19./ Tommaso fig. fuori 26.”.

3 Podemos saber con precisión los objetos que se vendían en la tienda de un *coloraro* gracias al inventario de los bienes que había en el negocio ubicado en un local del palacio Spada Veralli de la plaza Colonna cuando su propietario, el pintor Ginesio del Barba (1691-1762), se la compró a los hermanos Terribilini (Comisi, 2024). Otros textos de gran interés para conocer el perfil profesional de los *colorari* son Gili, 2019. Guerrieri, 2012.

4 El *baiocco* o *bajocco* era la moneda en curso más pequeña del Estado Pontificio y cien *baiocchi* equivalían a un escudo.

Una de las fuentes más interesantes para conocer los utensilios empleados por los pintores en el siglo XVIII es el *Dizionario delle arti e de' mestieri*, formado por dieciséis volúmenes, que empezó a escribir Francesco Grisellini y que después continuó Marco Fassadoni. En el tomo 13, publicado en el año 1772, en la parte dedicada a la labor de los pintores, se puede leer lo siguiente sobre el cometido y la utilidad de un cierto tipo de *coltelli* (Fassadoni, Grisellini, 1772: 281):

Si dispongono i colori sulla tavolozza nell'orlo di sopra a piccoli mucchi; il mezzo e il basso di essa servono a fare le tinte; e il mescolio de' colori col coltello, il qual deve per questo effetto esser di una lamina sottilissima.

La segunda parte del listado, la que hemos distinguido de la precedente porque los objetos enumerados están marcados con una cruz, está integrada en la mayor parte de los casos por pinceles⁵. Los principales criterios para la clasificación de estas herramientas solían ser el tipo de pelo del que estaban hechas, lo que, además, permitía dividirlos en pinceles de agua y de óleo, y la forma en que se disponía el pelo para su empleo. Los pinceles para óleo tienen que estar hechos con un pelo elástico pero resistente, mientras que los pinceles para agua eran más blandos y flexibles.

Goya hace alusión primero a aquellos que podríamos considerar pequeños, los más baratos y de los que tenía una mayor cantidad. Dentro de esta categoría se encuentran los pinceles de turón, tanto finos como gruesos, de perro, de cabrito, y otros suaves, aunque no se especifica de qué tipo de pelo. Sobre este tipo de pinceles pequeños se comenta lo siguiente en el *Dizionario delle arti e de' mestieri* (Fassadoni, Grisellini, 1772: 281):

I pittori si servono per applicare i colori di diverse spazzollette fatte di pelo di animali, che chiamansi pennelli. I più ordinari e più piccoli son quelli di pelo di vajo, e di puzzola; ed altro col pelo di altri animali, come di tasso, di cane, di capretto secondo uffici, che debbono fare. I maggiori, e più gagliardi si fanno col pelo di porco. A' più grandi si aggiunge il manico, o l'asta di leggerissimo legno, ma i piccoli, e minuti si fermano in una penna d'oca, e talora d'altri uccelli minori, secondo la grossezza, e sottigliezza loro, ficcandosi l'asta in quella penna: ve n'ha questa sorte di una straordinaria finezza.

En definitiva, la mayor parte de los pinceles que tenía Goya, al menos los que se refieren en la primera página del *Cuaderno italiano*, eran finos y, para poder trabajar con ellos, el pelo acomodaba en cañones de plumas de oca o de otra ave que tuviesen dimensiones similares⁶. De hecho, en la documentación que hemos consultado es bastante habitual que se precise, junto al animal del que procede el pelo, el término *in penna*, probablemente porque también era posible comprarlos sin este mango o cañón de ave. Asimismo, en el inventario de la tienda de Del Barba, los pinceles pequeños sue-

5 *The excellency of the pen and pencil exemplifying the uses of them in the most Exquisite and Mysterious Art* (1668). Londres: Thomas Ratcliff and Thomas Daniel: 74.

6 *Introduzione allo studio delle arti del disegno e vocabolario compendioso delle arti medesime, tomo secondo* (1821). Milán: Presso Pietro e Giuseppe Vallardi: 252. *I pennelli più grossi si fanno con setole di porco o di cingale, i più fini con pelli di diversi scojattoli, di tasso, di cane, di capretto, ecc.*

len aparecer en un número muy elevado, un dato que hace pensar que, no solo eran los más requeridos, sino que debía ser bastante habitual que se comprase más de uno. El precio de este tipo de pinceles, empleados sobre todo en la pintura al óleo, era más bien modesto. Por ejemplo, los de turón finos costaban 80 *baiocchi* el centenar, algo menos de un *baiocco* por unidad. Los pinceles de turón grueso, o *bastardo* como también se anotan en los documentos, valían 5 *baiocchi* a la docena (Tonini, 1850: 520):

908. D. *Quante sarebbero in grazia le dimensioni dei pennelli di puzzola?*

R. Sette all'incirca nei pennelli in penna, le quali seguono lo stesso ordine dei pennelli di varo (900); ed è perciò che se ne trovano dei stragrossi, grossi, mezzani, mezzanini, piccoli e piccolissimi. La punta di tali pennelli non è mai acuta, e sebbene nei più piccoli la si possa ottenere colla saliva, e colla pressione delle labbra, pure col disseccamento si allarga attesa l'elasticità dei suoi peli; ed eccovi il motivo per cui vengono spediti col fiocco ristretto in cono legato da un filo di seta tinta.

Los pinceles de cabrito, que eran aquellos de los que Goya tuvo un número más elevado, se solían hacer con el pelo de las patas de este animal y existía una variedad denominada de “*capretto apuntito*”. Estos también eran bastante económicos, puesto que su precio estaba en torno a los 4 *baiocchi* por cada docena.

En la página 3a del cuaderno *Cuaderno italiano* se alude a pinceles usados, aunque desconocemos si esta distinción quiere decir que los demás eran nuevos o recién comprados, o bien que se hizo con ellos en un *coloraro* en donde era posible adquirir utensilios de segunda mano o que alguien se los regaló.

En la última línea del listado, Goya recuerda tres tipos objetos. Menciona dieciocho pinceles con mango, lo que podría querer decir que estaban hechos con pelo de cerdo⁷. Estos solían ser más caros que el resto de los enumerados en el *Cuaderno italiano* y, según se precisa en el *Dizionario delle arti*, estaban provistos de un mango ligero de madera. En los inventarios se suelen citar como pinceles blancos y presentaban diferentes dimensiones, por lo que, según sus características, su precio solía oscilar entre los cuatro y los dos *baiocchi* a la unidad.

De entre los pinceles con mango que el aragonés incluye en su lista había también uno o varios de *Leone*, una referencia a los de Lyon o *Lione*⁸. De este tipo se habla en el

7 Marcucci, 1812: 196-198. *Per i pennelli che poi si fanno in asta, si usa porre in opera le setole di porco, tanto bianche come nere, il pelo del tasso, ed anche qualche volta quello di vitello. Ma questi peli non sempre si possono avere di una buona qualità, e per migliorarla, specialmente quella delle setole di porco, si usa lavarle più volte con acqua di calce, e di poi con acqua insaponata, ed indi si risciacquano con dell'acqua, e dopo si fanno seccare, e così si amorbidisce il pelo e vengono migliori, nel caso poi che questi avessero le punte grosse e ruvide, ancorche fattagli la sudetta operazione allora si legano tutti insieme, e se ne forma un pacchetto da poterlo tenere in mano, e si inzuppano nella calce liquida, ed indi si strofinano sopra di un muro ruvido, e così si otterranno come si desiderano; nel caso poi che questi avessero cattiva piega, si rimedi a questa, con formare un glutine di gomma, ed insuparci il pelo, questo poi si lega tutto con un filo osservando che il pelo prenda una buona piega, e così si fanno seccare, dopo esser stati qualche tempo in questo stato si ripongono a riammolire nell'acqua, per ridividere il pelo, si risciacqua più volte per liberarlo dalla gomma, e si pone in opera.*

8 Goya ha escrito en el *Cuaderno italiano fra di Leone*. En realidad, parece una especie de abreviación de *fra questi di Leone*, ya que prácticamente no tenía espacio, motivo por el que la palabra *sfumini* entra con dificultad en la hoja del

Manuale di chimica tecnologica coronato dall'Accademia d'Agricoltura, Commercio de Arti di Verona (Tonini, 1850: 517):

Capo IV. Pennelli di Lione.

896 D. Bramerei sapere come i pennelli di Lione si distinguino dagli altri?

R. Dal colore del loro pelo, che è bianchissimo argento, dalla elasticità e dalla morbidez del fiocco, che è del tutto regolare, da una certa rotondità che manifesta la sua punta, allorchè la si preme sud un corpo duro, e dai tratti netti e precisi che lasciano sulle pareti e sulle tele.

897. D. Perchè mai non si sbandiscono gli altri pennelli, se quelli di Lione sono così preziosi al pittore?

R. La ragione è evidente, il loro prezzo è circa tre volte tanto di quelli di Bologna; e come al solito si sacrifica volentieri l'opera all'economia.

Los pinceles de Lyon, que aparecen adscritos en la mencionada fuente en la categoría de *ad acqua*, eran más caros que todos los demás a los que nos hemos referido, motivo por el que Goya podría haberlo o haberlos señalado dentro de la clasificación de pinceles con mango. Este género de pinceles era especialmente adecuado para la pintura al fresco, lo que indica que el artista podría haber llevado a cabo obras de esta naturaleza durante el tiempo pasado en Italia o bien que se hizo con alguno de ellos para ejecutar obras con esta técnica una vez de vuelta a su país. A este propósito, cabe recordar que su primera comisión cuando regresó a Zaragoza fueron los frescos del Coreto de la basílica del Pilar, concluidos en 1772.

El último objeto que Goya recuerda en su lista son varios difuminadores o *sfumini*, una probable alusión a una versión más bien pequeña de estos instrumentos, ya que en los inventarios se hace una distinción entre los *sfumatorini piccoli* y los *sfumatori grossi*, realizados con un trozo de piel enrollada o de papel (Delécluze, 1830: 53).

En la última página del *Cuaderno italiano*, Goya dibujó con lápiz negro el interior de lo que parece el taller de un pintor, quizá el suyo durante el tiempo pasado en Roma o en el que pudo trabajar, sobre el que ha anotado diversas obras de arte que le llamaron la atención en diferentes localidades italianas. En él son bien visibles dos caballetes, una mesa, varios botes, un pincel con un mango largo y otros atados en una especie de manojo, así como una paleta que se advierte en la parte baja del boceto⁹.

taccuino.

- 9 Ward, 2008: 73. *From the 17th century artists in oil colours could also have made use of brush-washers, to avoid having to clean their brushes completely between use on consecutive days. These ranged from simple slanted metal containers, in which brushes might be laid so that the bristles but not the handles were immersed in oil (...). This ensured that any residual paint would not harden; however, the brushes had to be prevented to slipping down and bending the bristles. The same containers could also used with turpentine.*

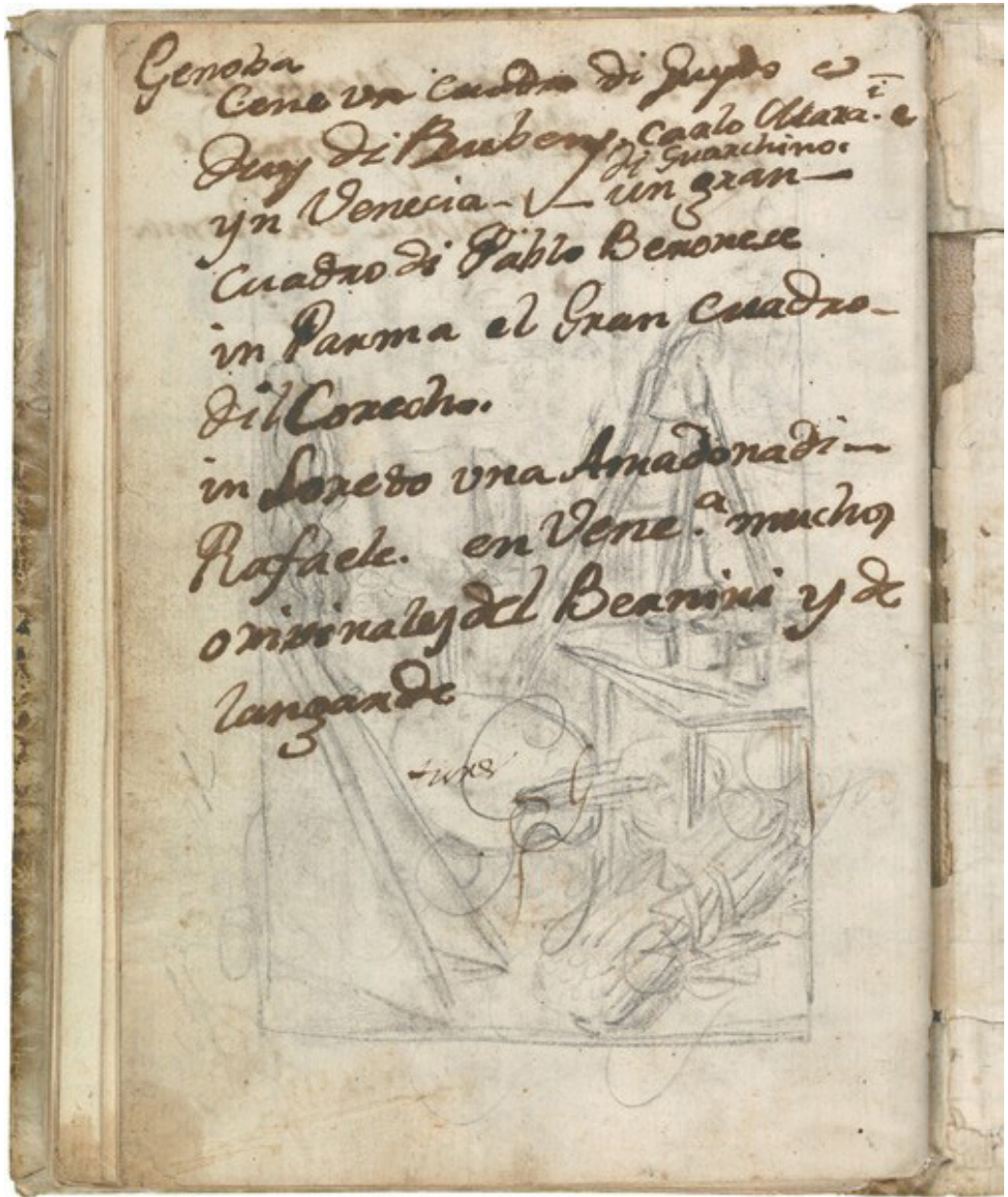


Fig. 2. Francisco de Goya (ca. 1771), página 172r del *Cuaderno italiano*. Lápiz negro, pluma, tinta ferrogálica sobre papel verjurado, 187 x 130 mm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Bibliografía

- AA. VV. (2018). *Francisco de Goya. Catálogo razonado (vol. II: 1771-1792)*. Santander: Fundación Botín.
- Andreu Adame, C., Casasnovas i Camps, M. A., Desel González, C. (com.).(2017). *Pasqual Calbó i Caldés, 1752-1817*, Mahón, Museu de Menorca, 6 de abril de 2017-21de enero de 2018. Mahón: Museu de Menorca.
- Artisti e artigiani a Roma, I, dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775* (2004). Roma: Bonsignori.
- Comisi, F. (2014). “Un negozio di coloraro nella Roma del XVIII secolo”, *Strenna dei romanisti*: 195-218.
- Delécluze, M. (1830). *Compendio di pittura contenente i principi del disegno, del chiaroscuro, del colorito e la loro applicazione all’imitazione degli oggetti de alla composizione*. Milán: a spese dell’Editorie.
- Fassadoni, M., Grisellini, F. (1772). *Dizionario delle arti e de’ mestieri, tomo decimoterzo*. Venecia: Appresso Modesto Fenzo.
- Gallego García, R. (2015). “Los papas son 253. el año 1771: Francisco de Goya e l’elenco dei sommi pontefici”, *Storia dell’Arte*, 141, 41: 112-120.
- Gallego García, R. (2020). *La experiencia del Grand Tour, el viaje de Goya a Italia*, Madrid: Sociedad Estatal de Correos y Telégrafos.
- Gallego García, R. (com.). (2021). *Goya, viajero y artista del Grand Tour*, catálogo de la exposición, Zaragoza, Museo de Zaragoza, 23 de diciembre de 2021-3 de abril de 2022. Zaragoza: Gobierno de Aragón.
- Gili, C. (2019). *Carlo Storni (1738-1806): pittore e coloraro svizzero a Roma*. Milán: Fidia edizioni d’Arte.
- Guerrieri Borsoi, M. B. (2012). “Quadri e affari di Giacomo Pelucchi coloraro, tra commercio e collezionismo”. *Strenna dei Romanisti*, 73: 313-329.
- Marcucci, L. (1812). *Saggio analitico-chimico sopra i colori minerali e mezzi di procurarsi gli artefatti gli smalti e le vernici*. Roma: nella Stamperia di Lino Contendini.
- Mena, M. B. (2013). *Goya, el Cuaderno italiano, 1771-1788. Fragmentos de un viaje de estudio y “apuntaciones sueltas de vida y trabajo”*. En *Cuadernos italianos del Museo del Prado. Francisco de Goya, José del Castillo, Mariano Salvador Maella. Catálogo razonado*. Madrid: Museo Nacional del Prado: 596-767.
- Navarrete Prieto, B. (2002). “Francisco de Goya en San Nicolas de los Loreneses de Roma 1770”, *Archivo español de arte*, 75, 2002, págs. 293-296.
- Solache, G. (2015). *El Cuaderno italiano. Estudio formal y de sus filigranas*, en *Actas del XIX Congreso Nacional de Historia del Papel*, Sevilla, 17-19 de junio de 2015. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Instituto de Cultura y las Artes de Sevilla: 363-387.

- Sureda Pons, J. (com.). (2008). *Goya e Italia*, catálogo de la exposición, Zaragoza, Museo de Zaragoza, 1 de junio-15 de septiembre de 2008. Madrid: Turner.
- Tariffa generale dei Dazj d'introduzione di estrazione e di transito per le dogane pontificie* (1830). Roma: Stamperia della Reverenda Camera Apostolica, 1830
- The excellency of the pen and pencil exemplifying the uses of them in the most Exquisite and Mysterious Art* (1668). Londres: Thomas Ratcliff and Thomas Daniel.
- Tonini, C., (1850) *Manuale di chimica tecnologica coronato dall'Accademia d'Agricoltura, Commercio de Arti di Verona, parte I*, en *Memorie dell'Accademia d'Agricoltura Commercio de Arti di Verona*, volume XVI. Verona: Tipografia d'Antonelli.
- Tosini Pizzetti, S., (com.). (2006). *Goya e la tradizione italiana*, catálogo de la exposición, Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca, 9 de septiembre-3 de diciembre de 2006. Cinisello Balsamo: Silvana editoriale.
- Ward, G. W. R. (ed.). (2008). *The Grove Encyclopedia of Materials and Techniques in Art*. Oxford-Nueva York: Oxford University Press.