

# “*Tenendo pratica di Poeti, e d’huomini dotti*”.

## Sobre Lodovico Dolce y Tiziano

Santiago ARROYO ESTEBAN

Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia del Arte II (Moderno)

### RESUMEN

Este artículo abordará las relaciones entre el literato veneciano Lodovico Dolce y el pintor Tiziano Vecellio tomando como referente el *Dialogo della pittura* publicado por el primero en 1557 y evaluando a continuación otras obras dolceanas.

**Palabras clave:** Lodovico Dolce; Tiziano Vecellio; Diálogo de la pintura; cartas; arte de la memoria.

“*Tenendo pratica di Poeti, e d’huomini dotti*”.  
About Lodovico Dolce and Titian.

### ABSTRACT

This paper attempts to explore the relationship between the Venetian writer Lodovico Dolce and the painter Tiziano Vecellio taking as reference the *Dialogo della pittura* published by the first in 1557 and subsequently evaluating other dolcean works.

**Keywords:** Lodovico Dolce; Titian; Dialogo della pittura; letters; art of memory.

### Dolce y su paráfrasis de Juvenal (1538)

A pesar de que las monografías tizianescas subrayen la importancia de Lodovico Dolce como fuente de autoridad gracias al *Dialogo della pittura* (1557) y a sus cartas de sujeto artístico destinadas a Gasparo Ballini y a Alessandro Contarini (1554-1555), pocos estudios se han interesado en profundidad por el papel que el literato veneciano pudo jugar en el arte o en determinados aspectos de la vida de Tiziano<sup>1</sup>. Por ello, a través de estas páginas se tratará de evaluar esta cuestión

---

<sup>1</sup> En el periodo de tiempo transcurrido desde la celebración del II Encuentro Complutense de Jóvenes Investigadores de Historia del Arte y la publicación del presente artículo ha visto la luz mi edición y traduc-

repassando algunas publicaciones de Dolce y tratando de fijar una serie de parámetros sobre los que pudo plasmarse la colaboración entre el pintor y el literato, algo que, ya a nivel teórico, era una de las más obsesivas premisas del *Dialogo*, como demuestra Lodovico al poner en boca de Pietro Aretino, interlocutor protagonista de la obra a título póstumo:

"Onde si come è di grande utile a un letterato per le cose, che appartengono all'ufficio dello scrivere, il saper disegnare: cosi ancora sarebbe di molto beneficio alla profession del Pittore il saper lettere. Ma non essendo il Pittor letterato, sia almeno intendente, come io dico, delle historie, e delle Poesie, tenendo pratica di Poeti, e d'huomini dotti"<sup>2</sup>.

Es significativo constatar que Tiziano tenía la misma opinión, o al menos su círculo de amistades así lo demuestra. Personas como –por mencionar únicamente a quienes aparecen recordados en el *Dialogo della pittura*– Pietro Aretino, Pietro Bembo, Andrea Navagero, Giulio Camillo, Ludovico Ariosto, Daniele Barbaro o Giovanni Mario Verdizzotti gravitaron en torno al pintor y –unos más que otros– interactuaron con él y con su arte<sup>3</sup>. Y aunque Dolce pretendiese encuadrar especialmente esa colaboración –o al menos así se desprende del tono del texto– entre el pintor y los "huomini dotti" en el marco de las interpretaciones literarias, de la conversión a imagen de un entero episodio, de lecturas iconográficas y alegóricas, o incluso –como veremos– de traducción literaria en el caso de que el pintor se encontrase frente a textos latinos o griegos, no hay que olvidar que no todo debía comportar la ayuda estrictamente filológica: no hace falta insistir, por poner un ejemplo, en el sostén propagandístico que le supusieron a Tiziano las *Lettere* de Aretino, el polémico literato toscano que dio a conocer al pintor "tanto lontano quanto si distese la sua penna"<sup>4</sup>.

Dejando atrás el *Dialogo della pittura*, aunque siguiendo con Aretino, conviene recordar que fue Pietro quien probablemente ejerciese como intermediario entre el joven Lodovico y Tiziano<sup>5</sup>. Es más, Aretino y Dolce estuvieron en contacto, al

---

ción del *Dialogo della pittura*. El presente estudio resume y concretiza argumentos allí expuestos acerca del tema tratado. Para una perspectiva más amplia de la labor editorial de Dolce y de sus contactos con el arte de su tiempo, con la correspondiente biografía y bibliografía dolceana, véase DOLCE, Lodovico, *Diálogo de la pintura, titulado Aretino, y otros escritos de arte*, ed. y trad. de S. Arroyo, prólogo de F. Checa, Madrid, Akal, 2010. Véanse las pp. 11-13 de la introducción para una aproximación a los estudios que han ido interesándose progresivamente por la figura de Lodovico en relación con Tiziano.

<sup>2</sup> "De la misma manera que es de gran utilidad al literato en las cosas que pertenecen al campo de la escritura el saber dibujar, sería también muy beneficioso para el pintor conocer la literatura. Pero no siendo el pintor literato, que conozca al menos, como digo, las historias y la poesía, recurriendo a los poetas y a los hombres doctos". *Ibid.*, pp. 130-133.

<sup>3</sup> Un estudio más completo de los literatos que estuvieron en contacto con Tiziano en el apéndice "Preliminary Catalogue of Writers with Connections to Titian" en ROMAN D'ELIA, Una, *The poetics of Titian's religious paintings*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 157-188.

<sup>4</sup> "Tan lejos cuanto llegaba su pluma". VASARI, Giorgio, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori*, 3 vols., Florencia, appresso i Giunti, 1568, III, p. 810.

<sup>5</sup> DIONISOTTI, Carlo, "Tiziano e la letteratura", en PALLUCCHINI, Rodolfo (ed.), *Tiziano e il Manierismo europeo*, Florencia, L. S. Olschki, 1978, pp. 259-270.

menos, desde 1535, fecha en que el veneciano dedicó al toscano su traducción del *Ars poetica* horaciana, lo que evidencia esa poca familiaridad de Pietro con el latín de la que él mismo se lamentaba en una de sus cartas, reconociendo no obstante que "*la mia ignoranza in ciò suplisce la dottrina del mio eccellente Compare unico M. Lodovico Dolce*"<sup>6</sup>. Este dato se muestra relevante al constatar que la primera vez que Lodovico se dirige directamente a Tiziano al dedicarle su *Paraphrasi nella sesta satira di Giuvenale* en 1538 lo hace precisamente para presentarle una obra que, por haber sido escrita en latín, el pintor no podría entender:

*"Havendo io raccolto et tessuto un esempio tale, quale ho saputo et potuto, hora lo mando a voi affine, che non potendo intendere il proprio; veggiate nel mio, se i buoni scrittori sanno così bene ritrar con la penna, i segreti dell'animo, come i buoni dipintori col pennello quel, che si dimostra all'occhio: o pure, se essi insieme con voi; che sete il più degno, rimangono superati di gran lunga"*<sup>7</sup>.

Este párrafo, leído al pie de la letra, podría llevar a pensar que Tiziano no tenía noción alguna de latín. Pero si acudimos a la única noticia (aunque breve) presente en las fuentes tizianescas que nos da una idea de cuál fue la instrucción propiamente dicha que recibió el pintor en su infancia, la biografía de Tiziano de Carlo Ridolfi, encontraremos que el pintor, aunque "*posto allo studio delle lettere, in che si avezzano i ben nati fanciulli, davasi nondimeno à disegnare, come quello, ch'era destinato dal cielo a rinovare gli stupori degli antichi secoli*"<sup>8</sup>. Por mucho que sea un testimonio tardío (escrito setenta y dos años después de la muerte de Tiziano), resulta altamente interesante porque nos dice que el pintor recibió una formación de *lettere*, y que dicha formación dependió de la posición de su familia cadorina, en la que había habido y había numerosos notarios y magistrados (empezando por el abuelo de Tiziano, Conte Vecellio) que podrían haber suministrado al joven una educación que incluyese nociones básicas de latín<sup>9</sup>. Sin embargo, tampoco parece

<sup>6</sup> "Mi ignorancia en esto la suple la doctrina de mi excelente y único compadre Miser Lodovico Dolce". Lo declara en una carta a Bernardino Daniello escrita en Venecia en septiembre de 1545. ARETINO, Pietro, *Lettere*, 6 vols., ed. de P. Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 1997-2002, III, p. 291. Sobre las relaciones entre Dolce y Aretino véase la introducción a DOLCE, Lodovico (2010), *op. cit.*, pp. 36-39.

<sup>7</sup> "Habiendo recogido y entretrejado yo tal ejemplo como he sabido y podido, ahora os lo mando a Vos para que, puesto que *no podéis entender el original*, veáis en el mío si los buenos escritores saben retratar tan bien con la pluma los secretos del ánimo como los buenos pintores con el pincel lo que aparece frente al ojo, o si bien éstos (junto con Vos, que sois el más digno) quedan ampliamente superados". *Ibid.*, pp. 218-219. La cursiva es mía.

<sup>8</sup> "[Aunque] se le puso a estudiar letras (en las que se iniciaban los niños de buen nacimiento), se dedicó también a dibujar, como si el cielo le hubiera destinado a revivir el asombro de los siglos pasados". RIDOLFI, Carlo, *Le meraviglie dell'arte*, 2 vols., Venecia, presso Gio. Battista Sgauri, 1648, I, p. 136.

<sup>9</sup> GENTILI, Augusto, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, 2ª ed., Roma, Bulzoni Editore, 1988, pp. 256-257; PUPPI, Lionello, "La biblioteca di Tiziano", en PUPPI, Lionello (ed.), *Tiziano. L'ultimo atto*, catálogo de la exposición (Belluno-Pieve di Cadore, 2007-2008), Milán, Skira, 2007, pp. 255-256. Acerca de la familia de Tiziano: HOPE, Charles, "La famiglia di Tiziano e la dispersione del suo patrimonio", en FERINO-PAGDEN, Sylvia (ed.), *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, catálogo de la exposición (Venecia, 2008), Venecia, Marsilio, 2008, pp. 89-99.

apropiado tachar de falso lo que Lodovico nos dice, pues dicha formación no comportaba forzosamente un dominio extenso de dicha lengua ni la capacidad de poder aproximarse de primera mano y con facilidad a los textos de la Antigüedad romana que estuvieron en la base de muchas de sus pinturas.

La dedicatoria de Lodovico no sólo es esencial para comprender esta cuestión, sino que además, leída en su contexto, puede presentarnos una curiosa hipótesis. Juvenal concibió su sexta sátira como un irónico retrato de los vicios de las mujeres destinado a disuadir a su amigo Póstumo de su intención de contraer matrimonio. Ahora bien, Dolce no publicó la sátira en solitario, sino que la acompañó de otras dos obras: una traducción del *Epitalamio* de Catulo para las bodas de Peleo y Tetis y un *Dialogo in cui si parla di che qualita si dee tor moglie* de cosecha propia, pieza muy aretiniana que de nuevo vuelve a ser polémicamente satírica con el tema del matrimonio manteniendo el tono de Juvenal, del que se aleja por el contrario la obra catuliana. Así que el conjunto de la publicación, con sarcasmo o sin él, "ofrece a hombres que no poseen competencias humanísticas una especie de monografía sobre el tema de los esponsales (o, para los más impresionables, de la soltería)"<sup>10</sup>. Ahora bien, ¿por qué dedicar la paráfrasis de Juvenal, que encabezaba la publicación, a Tiziano? Esta pregunta hace mirar con buenos ojos una intuición de Charles Hope según la cual Tiziano se habría casado por segunda vez en una fecha que oscilaría entre 1535 y 1540<sup>11</sup>. Si la intención de Dolce fuese celebrar jocosamente con la sátira a un reciente esposo, quizá pudiéramos enmarcar esas segundas nupcias en algún momento cercano al 10 de octubre de 1538, fecha en que se firmó la citada carta dedicatoria.

### Las *Lettere di diversi* (1554-1555) y las cartas de Tiziano

En un número precedente de *Anales de Historia del Arte* evalué la presencia de Tiziano, Rafael y Miguel Ángel en las dos primeras ediciones de *Lettere di diversi* publicadas por Lodovico en 1554 y 1555<sup>12</sup>, tema sobre el que me gustaría volver para matizar algunos aspectos. No para discutir la naturaleza de la obra, que reunía cartas de diferentes personajes de relieve del panorama italiano del Renacimiento, ni para tratar la mayor o menor originalidad de la edición dolceana<sup>13</sup>, sino para

<sup>10</sup> TROVATO, Paolo, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani. 1470-1570*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 98, n. 32.

<sup>11</sup> HOPE, Charles (2008), *op. cit.*, pp. 30 y 39, n. 16.

<sup>12</sup> ARROYO, Santiago, "Hacia el *Dialogo della pittura*. Lodovico Dolce y sus *Lettere di diversi* (1554-1555)", en *Anales de Historia del Arte*, 19, 2009, pp. 157-179 [recurso electrónico: [revistas.ucm.es/ghi/02146452/articulos/ANHA0909110157A.PDF](http://revistas.ucm.es/ghi/02146452/articulos/ANHA0909110157A.PDF)].

<sup>13</sup> Sobre este tipo de publicaciones véase BRAIDA, Lodovica, *Libri di lettere. Le raccolte epistolari del Cinquecento tra inquietudini religiose e "buon volgare"*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2009, en concreto sobre las *Lettere dolceanas* pp. 128-144. El estudio de Braidia resulta ejemplar aún cuando se confunda al considerar que la segunda edición de la recopilación, que vio la luz en 1555, fue en realidad la primera.

señalar cómo una de sus novedades más importantes fue la inclusión, ya en la primera edición (1554), de una sección cartas de artistas donde se recogían misivas de los que serán los protagonistas del *Dialogo della pittura*: Miguel Ángel (una carta a Pietro Aretino), Rafael (una carta a Baldassare Castiglione) y Tiziano (cinco cartas, una a Carlos V, dos a Felipe II, una a Giovanni Benavides y una a Giovanni Battista Castaldo). De todas ellas, serán las cartas de Tiziano las que tengan un interés mayor no sólo ser las más numerosas, sino también porque eran estrictamente coetáneas de la publicación de las *Lettere* al oscilar su redacción entre 1553 y 1554, mientras que la de Miguel Ángel dirigida a Aretino data del 1537 y la de Rafael a Castiglione fue escrita bien en 1514 o, si admitimos con Shearman que fue escrita por el propio autor de *Il Cortigiano* a título de homenaje póstumo al amigo artista, en torno a 1522<sup>14</sup>.

Podemos extraer más conclusiones leyendo el breve prólogo que abre dicha sección:

*"Non essendo arte veruna di nobiltà più vicina alle lettere, di quello ch'è la Pittura, nel mezo di questi huomini per altezza d'ingegno e di dottrina Illustri, ci è paruto meter alcune Lettere di tre chiarissimi lumi della Pittura, Michele Agnolo, Rafaello d'Urbino, e Titiano Vecellio, acciò che si vegga, quanto oltre all'eccellenza dell'arte loro, nella quale è da credere, che essi in questo nostro secolo, habbiano aguagliar gli antichi, sarebbono anco riusciti mirabili in quella della penna, se havessero voluto, o potuto porvi cura"*<sup>15</sup>.

Así que las cartas no se publicaron únicamente por su valor documental y por la talla de los remitentes y destinatarios, sino por ser también óptimos ejemplos de *buon volgare*, pertenecientes a artistas que, aun a pesar de no ser esa su profesión, se manejaban perfectamente con "*l'ufficio della penna*"<sup>16</sup>. Ello nos introduce directamente en la cuestión de los literatos que ayudaron al pintor en su correspondencia con sus comitentes más importantes y que fueron, según Ridolfi, Pietro Aretino y Giovanni Mario Verdizzotti<sup>17</sup>. Parece lógico plantear, a este

<sup>14</sup> Como se apuntará más adelante, la crítica, de manera prácticamente unánime, ha considerado que esta carta fue redactada por un hombre de letras. Una bibliografía detallada en SHEARMAN, John, *Raphael in early modern sources (1483-1602)*, 2 vols., New Haven-Londres, Yale University Press, 2003, I, pp. 734-741.

<sup>15</sup> "No habiendo verdaderamente arte más cercana a las letras de lo que lo es la pintura, entre estos hombres ilustres por altura de ingenio y de doctrina nos ha parecido bien incluir algunas cartas de tres clarísimas luces de la pintura: Miguel Angel, Rafael de Urbino y Tiziano Vecellio. Para que se vea de cuánto, además de en la excelencia de su arte (en la que se debe creer que en nuestro siglo han igualado a los antiguos), habrían sido también admirables en esta de la pluma si hubieran querido o podido prestar atención". DOLCE, Lodovico (2010), *op. cit.*, pp. 226-227.

<sup>16</sup> "El oficio de la pluma". Popular expresión que el propio Tiziano empleaba en una carta dirigida a Felipe II desde Venecia el 12 de julio de 1559: MANCINI, Matteo, *Tiziano e le corti d'Asburgo nei documenti degli archivi spagnoli*, Venecia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1998, p. 248.

<sup>17</sup> RIDOLFI, Carlo (1648), *op. cit.*, I, p. 188. Sobre este tema, véase TIETZE-CONRAT, Erica, "Titian as a Letter Writer", en *The Art Bulletin*, XXVI, 2, 1944, pp. 117-123; PADOAN, Giorgio, "Tiziano epistolografo", en *Tiziano*, catálogo de la exposición (Venecia-Washington, 1990), Venecia, Marsilio, 1990, pp. 43-52; FOLENA, Gianfranco, *Il linguaggio del Caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Turín, Bollati Boringhieri, 1991, pp. 255-279.

punto, que Lodovico haya podido participar también en calidad de secretario en la redacción de, por lo menos, las cartas tizianescas incluidas en las *Lettere di diversi*, pues después de todo era él el encargado de la edición. Pudo incluso tener en consideración (si es que era realmente necesario) el hecho de que la carta de Rafael a Castiglione hubiera sido seguramente escrita por un literato, como han sostenido la inmensa mayoría de los estudiosos que se han enfrentado a dicho texto proponiendo que el responsable de su redacción haya sido desde Pietro Aretino hasta, como se comentaba anteriormente, el mismísimo Castiglione. Lo que no quita, por otra parte, que reivindicando cómo estos tres artistas hubieran podido demostrar su valía literaria "*se havessero voluto, o potuto porvi cura*", Dolce esté tratando de ningunear las capacidades poéticas de Miguel Ángel, claramente expuestas y ensalzadas pocos años antes por Benedetto Varchi en la primera de sus *Due Lezioni* de 1547, en la que celebraba y comentaba ampliamente el soneto buonarrotiano *Non ha l'ottimo artista alcun concetto*. Dicha hipótesis estaría en sintonía con el tono altamente crítico que se reserva para Miguel Ángel en el *Dialogo della pittura*, donde la censura del toscano era fundamental para arrebatarle su papel de héroe vasariano de las artes en un intento de reivindicar al cadorino<sup>18</sup>. Y enfrentaría, de este modo, la literatura poética de Miguel Ángel con la prosa epistolar de Tiziano<sup>19</sup>.

Las cinco cartas de Tiziano incluidas en las *Lettere di diversi* fueron los únicos escritos del pintor que vieron la luz a través de la imprenta en vida del maestro. Ningún otro documento atribuible a su mano aparecerá publicado hasta que Ridolfi incluya en su biografía tizianesca de 1648 algunas cartas más del cadorino<sup>20</sup>. Además, las misivas de la recopilación dolceana fueron minuciosamente escogidas de entre todas las cartas de Tiziano no sólo por la importancia de los destinatarios o por su corrección literaria, sino también por el mensaje que transmitían, y ello se comprueba tomando en consideración la única de las cinco cartas que aparece fechada, en la que el pintor anuncia a Giovanni Benavides el envío del *Venus y Adonis* (fig. 1) a Felipe, en aquel momento rey de Inglaterra. Curiosamente la fecha, 10 de septiembre de 1552, está equivocada, ya que por contexto el año debería ser 1554. Esta cronología, 10 de septiembre de 1554, es también válida para la carta con la

<sup>18</sup> Aun a pesar de que muchos otros escritos de Dolce, anteriores y posteriores al *Dialogo della pittura*, delatan una profunda admiración por Buonarroti. Véase DOLCE, Lodovico (2010), *op. cit.*, apéndices nº 1, 2, 8, 9, 10, 11, 13, 20, 21a, 24b, 26a, 26c, 30b, 30f, 31, 33b y 34. En este último apéndice, perteneciente al póstumo *Giornale delle historie del mondo* (1572), se subrayan las capacidades poéticas del toscano al recordarle como Nuevo Apolo y Nuevo Apeles.

<sup>19</sup> Aspecto sobre el que me han hecho reflexionar Fernando Checa y Matteo Mancini.

<sup>20</sup> Pues no parece que la composición latina escrita por un "*Titianus Vecellius*" e incluida en las *Rime in morte della Signora Irene delle Signore di Spilimbergo* (1561) pueda atribuirse al maestro, bien porque en este caso sí que alguien habría actuado en calidad de secretario redactando en latín o bien porque ese "*Titianus*" podría ser en realidad Tiziano Vecellio "el Orador", primo del pintor. Léase lo que dice al respecto Giorgio Tagliaferro en TAGLIAFERRO, Giorgio, y AIKEMA, Bernard, *Le botteghe di Tiziano*, con Matteo Mancini y Andrew John Martin, Florencia, Alinari 24 Ore, 2009, pp. 169-172.

que el pintor acompañaba el envío del *Venus y Adonis*, presente asimismo entre las *Lettere*<sup>21</sup>. Ahora bien, hubo por lo menos otras dos cartas del pintor redactadas ese mismo 10 de septiembre de 1554 y que no se incluyeron en la recopilación dolceana, a pesar de estar destinadas a dos personajes si cabe aún más importantes: Carlos V y Antonio Perrenot de Granvela<sup>22</sup>. Pero no debieron de juzgarse apropiadas para la publicación puesto que en ambas el cadurino se lamentaba de los retrasos de los pagos de sus pensiones de Milán, de la *tratta* de Nápoles y de la *naturalizza* de España (esta última concedida a su hijo Pomponio). Estamos frente, pues, a un programa bien definido en lo que se refiere a la selección de las misivas, lo que avalaría indirectamente una sugerente propuesta de Matteo Mancini según la cual Tiziano habría podido concebir la idea de reunir un selecto y significativo *corpus* epistolar con la intención de publicarlo al estilo de los libros de cartas aretinos<sup>23</sup>. De ser así, quizá las *Lettere di diversi* podrían considerarse como una primera aproximación a dicho objetivo.

La segunda edición de las *Lettere di diversi* (1554, colofón de 1555) incorpora un breve apéndice final en el que aparecen dos cartas escritas por Lodovico, una a Gasparo Ballini, en la que traza un borrador de lo que será el *Dialogo della pittura*, y otra a Alessandro Contarini. Si bien no añadiré nada sustancial a lo que ya se comentó en mi anterior estudio sobre esta publicación<sup>24</sup>, recordaré por la atencencia con nuestro argumento que la carta a Contarini es una minuciosa *ékphrasis* del *Venus y Adonis* de Tiziano, obra que aparecía citada en tres de las cartas de Tiziano que Dolce había reunido en la primera edición de las *Lettere* y que por supuesto estaban también en la segunda. El interés que demuestra Dolce por esta *poesia* quizá se deba a que, como ha propuesto Kiyó Hosono, el pintor haya podido haber empleado como base literaria para ella el *volgarizzamento* dolceano *La Favola d'Adone*, publicado en 1545<sup>25</sup>. Este asunto reabre la cuestión del latín de Tiziano y su preferencia por emplear traducciones y *volgarizzamenti* a la hora de elaborar sus cuadros de temática clásica<sup>26</sup>, y nos hace prestar atención a la relación entre *Le trasformationi* de 1553 (la traducción aproximada y modernizada que Dolce hizo de las *Metamorfosis* de Ovidio) y las *poesie* tizianescas, concebidas precisamente en los años centrales del siglo XVI. El maestro

<sup>21</sup> Ambas cartas en DOLCE, Lodovico (ed.), *Lettere di diversi eccellentiss. Huomini...*, Venecia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari et fratelli, 1554, pp. 229-231.

<sup>22</sup> De las que se conserva el manuscrito: MANCINI, Matteo (1998), *op. cit.*, pp. 229-231.

<sup>23</sup> MANCINI, Matteo, *Ut pictura poesis. Tiziano y su recepción en España*, tesis doctoral dirigida por F. Checa, Madrid, Servicio de publicaciones de la Universidad Complutense, 2010, pp. 57-120 [recurso electrónico: <http://eprints.ucm.es/10440/>].

<sup>24</sup> ARROYO, Santiago (2009), *op. cit.*, pp. 165-178.

<sup>25</sup> HOSONO, Kiyó, "Venere e Adone di Tiziano: la scelta del soggetto e le sue fonti", en *Venezia Cinquecento*, XIII, 26, 2003, pp. 111-162.

<sup>26</sup> Véanse las visiones contrapuestas de GINZBURG, Carlo, "Tiziano, Ovidio y los códigos de la representación erótica en el siglo XVI", en *Id.*, *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa, 1989, pp. 117-137, y GENTILI, Augusto (1988), *op. cit.*, pp. 247-274.

pudo emplear la traducción dulceana de Ovidio como instrumento de trabajo, aún a pesar de que la mitografía de los lienzos de Tiziano y la que expone Lodovico, de vertiente más alegórica, difieran sobremanera<sup>27</sup>. Sin embargo, Dolce demuestra en su carta a Alessandro Contarini que ha entendido perfectamente el *Venus y Adonis*, no sólo por convertirlo en el paradigma de las ideas que después plasmará en el *Dialogo della pittura*, sino porque sus palabras se corresponden totalmente con el contenido erótico de la pintura:

"Vi giuro, Signor Mio, che non si truova huomo tanto acuto di vista e di giudicio; che veggendola non la creda viva, niuno cosi affreddato da gli anni, o si duro di complessione, che non si senta riscaldare, intenerire, e commoversi nelle vene tutto il sangue"<sup>28</sup>.

Lodovico demuestra así comprender perfectamente cuáles eran las motivaciones de Tiziano y ser consciente de que el pintor no buscaba en *Le trasformazioni* (o en la *Favola d'Adone*) pasajes mitológicos que trasmitiesen un mensaje alegórico tan obvio como el de las *Furias* que el maestro pintó para María de Hungría. Es más, las cartas de Tiziano dirigidas a Felipe incluidas en las *Lettere* exponen la que podríamos considerar como la única formulación tizianesca que tenemos, por breve que sea, del programa de las *poesie*<sup>29</sup>, lo que vendría a subrayar cómo Dolce estaba ahí, cómo se interesó por la gestación del ciclo y cómo ayudó por lo menos a definirlo con palabras.

La sensibilidad de Dolce en lo que se refiere al arte de Tiziano se refleja a la perfección ya en el *Dialogo della pittura* de 1557, pues hay una clara correspondencia entre sus contenidos teóricos y estéticos y las obras que el pintor realizó a mediados de siglo, con las cuales iba acercándose a su característico último estilo. Así, como explica Fernando Checa, en pinturas como las *poesie* (fig. 1 y 2), la *Santa Margarita* o *El entierro de Cristo* de 1559 del Prado se reflejan de manera ejemplar muchas de las nociones estéticas que según Dolce debían plasmarse en la obra de arte<sup>30</sup>. Además, el diálogo no hace concesiones teóricas al género del retrato, sino que, principalmente a través de la *inventione* (la primera de las partes de la pintura, a la que siguen *disegno* y *colorito*), se centra de manera casi exclusiva en la pintura de Historia tal y como la conocemos desde Alberti. ¿Es casual que esto suceda en

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 259-263.

<sup>28</sup> "Os juro, mi señor, que no se encuentra hombre tan agudo de vista y de juicio que, viéndola, no la crea viva, ni a nadie tan enfriado por los años o tan duro de complexión que no se sienta calentar, enternecer o conmover en las venas toda la sangre". DOLCE, Lodovico (2010), *op. cit.*, pp. 236-237.

<sup>29</sup> En la primera menciona la relación entre el *Venus y Adonis* y la *Dánae* del Prado, mientras que en la segunda insiste en que en cada uno de los cuadros se puede contemplar el desnudo femenino desde diferentes puntos de vista. Sin espacio para profundizar en la cuestión, véanse las implicaciones de los conceptos expuestos en dichas cartas en CHECA, Fernando, *Tiziano y la monarquía hispánica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Nerea, 1994, pp. 99-102.

<sup>30</sup> CHECA, Fernando, "Lo stile maturo di Tiziano", en FERINO-PAGDEN, Sylvia (ed.) (2008), *op. cit.*, pp. 63-69.



**Fig. 1.** Tiziano Vecellio, *Venus y Adonis*, 1554, óleo sobre lienzo, 186x207 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.

un momento en el que Tiziano, a quien sus contemporáneos atribuían una maestría absoluta en la retratística, se está alejando voluntariamente de dicho género?<sup>31</sup> ¿En el que el pintor empieza a consagrarse, de manera muy personal, a esas dramáticas pinturas de Historia como el resto de *poesie*, el *Castigo de Marsias* de Kromeríz, las versiones de *Tarquino y Lucrecia*, el *Martirio de San Lorenzo* de El Escorial, la *Piedad* de la Academia veneciana...?

<sup>31</sup> Ya Pietro Aretino se lamentaba con el amigo pintor en 1537 de que la gente daba "*il primo luogo a voi ne i ritratti, e a me nel dir male, come non si vedessero per il mondo le vostre, e le mie opere*". ARETINO, Pietro (1997-2002), *op. cit.*, I, pp. 316-317. Sobre la retratística de Tiziano en sus últimos treinta años de vida véase FALOMIR, Miguel, "Gli ultimi ritratti di Tiziano", en FERINO-PAGDEN, Sylvia (ed.) (2008), *op. cit.*, pp. 139-145.



Fig. 2. Tiziano Vecellio, *Rapto de Europa*, h. 1562, óleo sobre lienzo, 185x205 cm, Boston, Isabella Stewart Museum.

### Entre el arte de la memoria y la *Arcadia*.

El *Venus y Adonis* volverá a aparecer citado junto al *Rapto de Europa* (fig. 2) en el dulceano *Dialogo del modo di accrescere e conservare la memoria* de 1562<sup>32</sup>. La presencia de Tiziano en esta publicación puede entenderse perfectamente por tener como argumento el arte de la memoria, materia que, por privilegiar la relación entre palabra-texto e imagen, sirve a Dolce para convertir a las pinturas del cadorino en *imagines agentes*. Así, para recordar los cuerpos celestes, se nos recomienda que lo hagamos a través de:

*“le figure, con che gli dipingono i Pittori. Dell’arte de quali se havremo qualche familiarità, o contezza, ci sarà piu agevole il poter formarle. Come chi volesse raccor-*

<sup>32</sup> Esta obra es una traducción (no reconocida) del tratado *Congestorium Artificiose Memoriae* publicado en latín en 1520 por el predicador dominico Johannes Host von Romberch, cuyos contenidos Dolce moderniza y adapta al formato dialogado. Véase la edición moderna de este texto: DOLCE, Lodovico, *Dialogo del modo di accrescere e conservare la memoria*, ed. de A. Torre, Pisa, Scuola Superiore Normale, 2001, y también ARROYO, Santiago, “«Memoria» de Lodovico Dolce en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla”, en *Pecia Complutense*, 12, 2010, pp. 110-136 [recurso electrónico: <http://eprints.ucm.es/10044/>].

*darsi della favola di Europa, potrebbe valersi dell'esempio della pittura di Titiano; et altrettanto di Adone, e di qual si voglia altra favola, o historia profana, o sacra: eleggendo spetialmente quelle figure, che dilettaano, e quindi sogliono la memoria eccitare*"<sup>33</sup>.

Lodovico y Tiziano estuvieron profundamente interesados por el arte de la memoria y ambos estuvieron en contacto con una de sus figuras fundamentales, Giulio Camillo, autor de la *Idea del Theatro*, donde el sabio friulano conformaba su palacio de la memoria como un teatro de reminiscencia vitruviana. Dolce incluyó la *Idea* en su edición de *Tutte le opere* de Camillo de 1552, mientras que existe la posibilidad de que Tiziano hubiese podido ilustrar un ejemplar de dicho escrito<sup>34</sup>. La influencia de la *Idea* también está patente en la *Alegoría de la prudencia* (fig. 3)<sup>35</sup> que Tiziano concibió como una *impresa* en la que nos muestran las diferentes generaciones de la familia Vecellio a través de su autorretrato (elocuentemente girado hacia a la izquierda, mirando al pasado) y de los retratos de su hijo Orazio (en el centro, como el presente) y de Marco Vecellio, hijo de un primo de Tiziano (orientado hacia la derecha, al futuro). Bajo ellos, unas cabezas de animales, un lobo, un león y un perro, cuya simbología (de nuevo: pasado, presente, futuro), establecida por Macrobio, nos la recuerda precisamente Camillo en la *Idea del Theatro*:

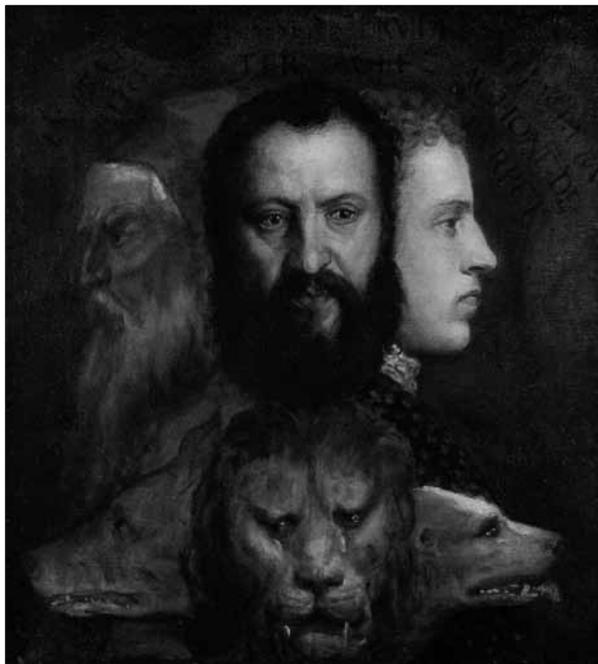


Fig. 3. Tiziano Vecellio, *Alegoría de la prudencia*, h. 1565-1575, óleo sobre lienzo, 75'5x68'4 cm, Londres, The National Gallery.

<sup>33</sup> "Las figuras con las que las pintan los pintores, puesto que si tenemos cierta familiaridad o conocemos su arte nos será más fácil el poder formarlas. Como quien quisiera recordar la fábula de Europa, podría tomar como ejemplo la pintura de Tiziano; e igualmente para Adonis, o para cualquier otra fábula, o historia profana o religiosa, escogiendo especialmente las figuras que deleitan, y que por ello suelen estimular la memoria". DOLCE, Lodovico (2010), *op. cit.*, pp. 244-245.

<sup>34</sup> Véase DE ANDRÉS, Gregorio, *Real Biblioteca de El Escorial*, Madrid, Aldus, 1970, p. 53.

<sup>35</sup> YATES, Frances A., *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus, 1973, p. 193; GENTILI, Augusto, "Ancora sull'*Allegoria della prudenza*", en *Studi Tizianeschi*, IV, 2006, pp. 122-134. Es significativo que Giulio Camillo aparezca citado en la primera intervención del Aretino de Dolce en el *Dialogo della pittura*: DOLCE, Lodovico (2010), *op. cit.*, pp. 88-89 y 193-194 (n. 6).

“La [cabeza] del lobo simbolizaba el tiempo pasado porque ya ha devorado, la del león el presente –si es que puede existir el presente– porque las preocupaciones presentes nos causan tanto terror como el que nos infundiría ver un león si esto nos sucediera. Y la del perro simboliza el tiempo futuro, porque al igual que un perro dócil, el futuro nos promete siempre lo mejor”<sup>36</sup>.

La explicación de Camillo se refleja, con tono más dramático, en el texto latino que, a modo de *motto*, sobrevuela la escena tizianesca: “EX PRAETERITO / PRAESENS PRVDENTER AGIT / NI FVTVRV[M] ACTIONE[M] DETVRPET”, y también, con acento positivo y escolástico, en el diálogo de la memoria de Dolce cuando comenta que el intelecto, gracias a la ayuda del arte memorístico, “*contem-pia le cagioni e, discorrendo nelle cose passate, riguarda le presenti e antivede le avenire*”<sup>37</sup>.

En 1562, además del diálogo memorístico, vieron la luz las *Imprese di diversi*, donde las empresas grabadas por Giovanni Battista Pittoni se acompañaban de versos del propio Dolce que, en muchos casos, explicaban el significado de la imagen. Aquí tuvo cabida otra *impresa* de Tiziano en la que se aparece una osa que lame un objeto informe (fig. 4). Tanto Plinio en la *Naturalis Historiae* (VIII, 126) como Ovidio en las *Metamorfosis* (XV, 379-381) relatan la leyenda popular de que los osos recién nacidos eran una masa amorfa hasta que su madre, a base de lametazos, les daba su forma definitiva. Ahora bien, como sostiene Augusto Gentili, es más que plausible que, tratándose de Tiziano, la fuente privilegiada sea la ovidiana<sup>38</sup>. Y aunque los versos con los que Dolce acompaña la *impresa* no clarifiquen la fuente, es obvio que el literato veneciano debía ser bien consciente de cuál era el episodio representado desde el momento en que lo había recogido en su traducción de las *Metamorfosis* ovidianas:

“E l’Orso ancor fuor de l’usanze humane  
Nascere veggiam, come una massa, noi:  
Indi leccando in quella parte e in questa  
La madre, le da gambe, orecchie, e testa”<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> CAMILLO, Giulio, *La idea del teatro*, ed. de L. Bolzoni, trad. de J. Raventós, Madrid, Siruela, 2006, p. 123.

<sup>37</sup> “Contempla las razones y, discurriendo sobre las cosas pasadas, observa las presentes y prevé las venideras”. DOLCE, Lodovico (2001), *op. cit.*, pp. 10-11 y n. 28. A Andrea Torre, que cita en la nota la *Alegoría de la Prudencia* de Tiziano, se le escapa la relación con Camillo.

<sup>38</sup> GENTILI, Augusto (2006), *op. cit.*, pp. 131-132. Sobre la *impresa* véase además GARRARD, Mary D., “«Art more powerfull than Nature»? Titian’s Motto Reconsidered”, en MEILMAN, Patricia (ed.), *The Cambridge Companion to Titian*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 241-261 o la ficha de catálogo de Lionello Puppi en PUPPI, Lionello (ed.) (2007), *op. cit.*, cat. 3, pp. 357-358. La imagen que incluyo en este estudio de la empresa (fig. 4) está extraída de una edición de las *Imprese* de 1568.

<sup>39</sup> “Y al oso, también extraño a las costumbres humanas, / vemos nacer, como una masa, nosotros. / Y así, lamiendo en aquella parte y en ésta / la madre, le da piernas, orejas y cabeza”. DOLCE, Lodovico, *All’iuittiss. e gloriosiss. Imp. Carlo Quinto. Le trasformationi*, Venecia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari e fratel., 1553, p. 297.



Fig. 4. Giovanni Battista Pittoni, impresa "DELL'ILL [USTRE]. P[ITTORE]. IL SIG[NORE] / TITIANO", en PITTONI, Giovanni Battista, *Imprese di Diversi Prencipi, Duchi, Signori, e d'altri Personaggi et Hvomini letterati et illustri... con alcune stanze del DOLCE che dichiarano i motti di esse imprese*, Venecia, s. e., 1568, núm. XXXXIII.

A la luz de estas conexiones, la imagen de Dolce que se nos va revelando es la de un hábil literato que comprendía perfectamente las intenciones de Tiziano y que seguramente le brindaba consejo, de la misma manera en que el pintor pudo haber influido de manera directa en la redacción del *Dialogo della pittura* brindándole al literato datos biográficos y unas nociones teóricas que, como se comentaba anteriormente, definían a la perfección el arte del cadorino. A este respecto, Lodovico, aunque de manera vaga, aludirá en dos ocasiones –en el *Dialogo piacevolissimo nel quale Messer Pietro Aretino parla in difesa d'i male aventurati mariti* de 1542 y en el *Dialogo nel quale si ragiona delle qualita, diuersita, e propria de i colori* de 1565– a un intercambio de ideas con el maestro, y no en el contexto de conversaciones privadas, sino presentando a Tiziano como un hombre que no tenía reparos en hablar sobre sus ideas pictóricas en público<sup>40</sup>.

Es posible que en dichas conversaciones, en las que participarían por supuesto también otros tantos artistas y literatos, se discutiesen muchos de los argumentos que posteriormente se verterían en el *Dialogo della pittura*. Podría valer como ejemplo la cuestión de la tripartición de la pintura en *inventione*, *disegno* y *colorito*, tres conceptos que, si bien rastreamos de modo individual en la literatura artística anterior, parecen convertirse en este momento en normativa pictórica en ámbito veneciano, no pudiéndose adscribir con seguridad a nadie la paternidad de la tripartición puesto que seguramente se fraguó de manera colectiva en los mismos círculos culturales por los que gravitaron, al menos, Tiziano, Aretino, Bernardino Daniello, Francesco Sansovino, Paolo Pino (quien en su *Dialogo di pittura* de 1548

<sup>40</sup> En la primera obra Pietro Aretino, de nuevo interlocutor, invita a sus acompañantes a ir a oír "a messer Titiano ragionare della Pittura" (conversación de la que el lector es excluido). En la segunda, Cornelio, quien llevará la voz cantante de la conversación, advierte a su interlocutor Mario de que hablará con él de los colores "non, come dipintore, che ciò appartenerebbe al Divin Titiano; ne meno la tua vaghezza è di apparare il componimento de' colori: ma, come si fa da uno, il cui studio è di lettere, e non di pittura" (La cursiva es mía). DOLCE, Lodovico (2010), *op. cit.*, pp. 218-219 y 248-249.

expone por primera vez de manera dogmática las implicaciones de esta tripartición) y Dolce<sup>41</sup>.

Tiziano volverá a tener una presencia destacable –no podía ser de otra manera– en el *Dialogo nel quale si ragiona delle qualita, diversita, e proprieta de i colori* que Dolce publicó en 1565. Sin embargo, y como se colige del texto citado en la nota 40, la intención del literato es abordar el tema de los colores en clave simbólica, humanística, no matérica. En el texto encontraremos de nuevo nexos con el arte de la memoria a través de la discusión de la simbología de diferentes elementos que se suceden en la segunda mitad del diálogo, donde Dolce, como declara en el prólogo *Ai lettori*, “*vi traspone sempre alcuna moralità per giovare non meno, che dilettere. Ne ha serbato molto ordine, ma detto cio secondo, che ne’ veri ragionamenti alla memoria puo sovenire*”<sup>42</sup>. Vemos así como conceptos como simbolismo, imagen, color y memoria vuelven a entremezclarse y a dedicar de nuevo una especial atención a la pintura, pues muchos ejemplos de estos símbolos se ilustrarán a través de obras de Miguel Ángel, Rafael, Correggio y, obviamente, Tiziano, una de cuyas pinturas es citada para explicar el simbolismo del sátiro:

“Mar[io]. *Il Satiro adunque dinoterà lascivia?*”

Cor[nelio]. *Così è. La qual cosa ha espresso mirabilmente Titiano in un suo paese: nel quale v’è una Ninfa, che si siede, insidiata da due Satiri: ne in quel paese vi si vede altro, che Satiri, mostrando di haverlo fatto per il paese della Lascivia: e forse imitando a un cotal modo o più tosto alludendo alla Pittura, che descrive il Sannazaro nella sua Arcadia*”<sup>43</sup>.

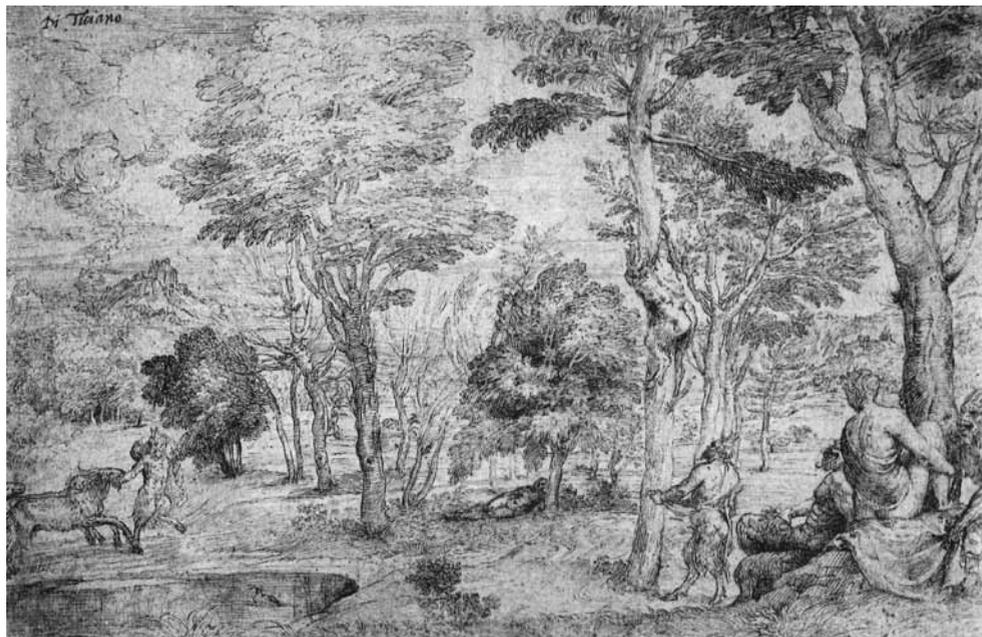
Esta declaración es interesante por partida doble. Por una parte, no parece existir ninguna tela del cadorino que responda a esta descripción. Se ha puesto en relación, de manera titubeante, con la escena de Júpiter y Antíope que ocupa la mitad derecha de la *Venus de El Pardo* (Louvre); se ha dicho que pudiera basarse en el dibujo *Paisaje con sátiros y ninfas* (fig. 5) sobre el que posteriormente se habría elaborado el cuadro del que habla Dolce<sup>44</sup>; yo mismo he tratado de identificarlo

<sup>41</sup> Sobre esta cuestión, véase la introducción a *Ibid.*, pp. 29-34.

<sup>42</sup> “Incorpora siempre alguna moralidad tanto para ser útil como para deleitar. Ha guardado mucho orden, pero de manera tal que en los verdaderos razonamientos puede *ayudar a la memoria*” (La cursiva es mía). DOLCE, Lodovico, *Dialogo nel quale si ragiona delle qualita, diuersita, e proprieta de i colori*, Venecia, appresso Gio. Battista, Marchio Sessa, et fratelli, 1565, f. 4v. El diálogo dolceano de los colores, al igual que el de la memoria, se inspiraba directamente en textos precedentes publicados en latín.

<sup>43</sup> “Mario. ¿El sátiro, por tanto, denotará lascivia? / Cornelio. Así es. Esto lo ha expresado maravillosamente Tiziano en un paisaje suyo en el que hay una ninfa que se sienta asediada por dos sátiros. Y no se ven más que sátiros en aquel paisaje, mostrando de haberlo hecho como el paisaje de la lascivia, y quizá imitando de este modo, o más bien aludiendo, a la pintura que describe Sannazaro en su *Arcadia*”. DOLCE, Lodovico (2010), *op. cit.*, pp. 248-249.

<sup>44</sup> REARICK, William R., “From Arcady to the Barnyard”, en DIXON HUNT, John (ed.), *The Pastoral Landscape*, Washington, The National Gallery of Art, 1992, pp. 137-159, en concreto p. 151. Pochat, sin embargo, relaciona el dibujo con una isla paradisíaca poblada por bacantes y sátiros de la que nos habla



**Fig. 5.** Tiziano Vecellio, *Paisaje con sátiros y ninfas*, h. 1565, pluma y tinta marrón, 265x405 mm, Bayona, Musée Bonat (inv. 150).

no con escenas principales de cuadros del maestro, sino con alguno de sus fondos paisajísticos al estilo del que se ve en los últimos planos de la versión de *Venus y la música* (*Venus y el tañedor de laúd*) del Metropolitan de Nueva York<sup>45</sup>. No obstante, ninguna de las propuestas acaba de corresponderse totalmente con la descripción de Dolce, siendo posible que la obra en cuestión haya desaparecido sin dejar rastro.

El segundo aspecto a señalar es que este párrafo es el único texto del siglo XVI que, de manera directa, vincula a Tiziano con la *Arcadia* de Jacopo Sannazaro, una obra que tuvo una notoria influencia sobre la pintura lagunar a principios del *Cinquecento*<sup>46</sup>. Conviene, eso sí, resaltar cómo Dolce advierte que el pintor, en la obra comentada (no casualmente un paisaje), más que "imitando" a la *Arcadia* cuando describe las pinturas del imaginario templo de Palas (prosa III), la está "alluden-

Filóstrato (*Eikones*, II, 17). POCHAT, Götz, *Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance*, Berlín-Nueva York, De Gruyter, 1973, p. 449.

<sup>45</sup> Véase la introducción a DOLCE, Lodovico (2010), *op. cit.*, pp. 61-62. Planteé dicha hipótesis inspirado por un artículo en el que Fernando Checa empleaba precisamente el *Dialogo* sobre los colores dolceano para leer algunos de los elementos simbólicos de la serie *Venus y la música*: CHECA, Fernando, "Tiziano, Venus, la Música y la idea de la pintura", en *Quintana*, 4, 2005, pp. 83-97.

<sup>46</sup> Véanse ROSAND, David, "Giorgione, Venice, and the Pastoral Vision", en R. CAFRITZ, L. GOWING y D. ROSAND (eds.), *Places of Delight: The Pastoral Landscape*, cat. exp. (Washington, 1988-1989), Washington, The Phillips Collection - National Gallery of Art, Nueva York, Potter, 1988, pp. 21-81, y REAR-ICK, William R. (1992), *op. cit.*

do", pues es bien sabido que la pintura de inspiración arcádica se materializaba en cuadros de ambientación pastoril antes que en representaciones de episodios de la literatura arcádica propiamente dichos. La afirmación de Lodovico, por tanto, es la confirmación de ese vago influjo sannazariano sobre los cuadros del joven Tiziano, que volverá a hacerse presente con un tinte más dramático en sus obras tardías, sean lienzos (*Ninfa y pastor* de Viena), dibujos (fig. 5) o grabados<sup>47</sup>.

Como conclusión, se puede sostener que Lodovico Dolce, gran catalizador de la cultura durante los años intermedios del *Cinquecento*, fue uno de esos "huomini dotti" que estuvieron en estrecho contacto con Tiziano. El pintor, a través de la ampulosa retórica de Pietro Aretino, no dudará en transmitir a Dolce el "fraterno amor" que siente por él<sup>48</sup>. Lodovico, por su parte, consagró un diálogo entero al maestro cadorino y le citó elocuentemente en muchas de sus obras, contribuyendo a hacer aún más universal a Tiziano entre sus lectores, que ciertamente debieron de ser muchos.

---

<sup>47</sup> CHARI MORETTO WIEL, Maria Agnese, "L'ultimo Tiziano, tra disegno e incisione", en PUPPI, Lionello (ed.) (2007), *op. cit.*, pp. 171-183 en concreto pp. 173-175.

<sup>48</sup> Carta de Aretino a Dolce, Venecia, abril de 1554: ARETINO, Pietro (1997-2002), *op. cit.*, VI, p. 355.