

# Hacia el Dialogo della Pittura Lodovico Dolce y sus *Lettere di diversi* (1554 - 1555)

Santiago ARROYO ESTEBAN  
Real Academia de España en Roma  
*santiarroyo1981@yahoo.es*

Recibido: 4 de Marzo de 2009  
Aceptado: 24 de Junio de 2009

## RESUMEN

Acercamiento a la prehistoria del *Dialogo della pittura* de Lodovico Dolce (1557), prestando especial atención a su relación con las cartas de Miguel Ángel, Rafael y Tiziano incluidas en las *Lettere di diversi* (1554) recopiladas por el *literato*. Se traducen y comentan en Apéndice las cartas de sujeto artístico aparecidas en la segunda edición de las *Lettere* (1555) que Dolce dirige a Gasparo Ballini y Alessandro Contarini.

**Palabras Clave:** Lodovico Dolce. Cartas. Diálogo de la pintura. Gasparo Ballini. Alessandro Contarini. Tiziano. Rafael. Miguel Ángel. Literatura artística. Teoría. Ut pictura poësis. Ékphrasis. Venus y Adonis. Variedad. Invención. Dibujo. Colorido.

## To the *Dialogo della pittura*: Lodovico Dolce and his *Lettere di diversi* of 1554-1555

## ABSTRACT

Approach to the prehistory of the *Dialogo della pittura* by Lodovico Dolce (1557), paying special attention to its connection with the letters by Michelangelo, Raphael and Titian included in the *Lettere di diversi* (1554) compiled by the writer. In Appendix also the translation into Spanish and comment of the letters of artistic argument that appeared in the second edition of the *Lettere* (1555) which Dolce addressed to Gasparo Ballini and Alessandro Contarini.

**Key Words:** Lodovico Dolce. *Lettere*. *Dialogo della pittura*. Gasparo Ballini. Alessandro Contarini. Titian. Raphael. Michelangelo. Artistic literature. Art theory. Ut pictura poesis. Ékphrasis. Venus and Adonis. Variety. Invention. Design. Coloring.

**SUMARIO:** Tres apartados (1. Lodovico Dolce: crítico de arte en ciernes; 2. Las *Lettere* de 1554: las cartas de Miguel Ángel, Rafael y Tiziano; 3. Las cartas de L. Dolce a Gasparo Ballini y a Alessandro Contarini) y Apéndice 1 (Traducción comentada de la carta de L. Dolce a Gasparo Ballini) y 2 (Traducción comentada de la carta de L. Dolce a Alessandro Contarini).

1. Las páginas dedicadas a la biografía de Tiziano Vecellio al final del *Dialogo della pittura* de 1557, subtítulo *Aretino* en recuerdo del amigo *compare* Pietro fallecido el año anterior, son el culmen del esfuerzo de Lodovico Dolce por elevar en todas las partes inherentes a la pintura a Rafael sobre Miguel Ángel, a quienes sólo el cadorino ha sido capaz de superar<sup>1</sup>. La voluntad programática del *literato* veneciano, necesaria para

---

<sup>1</sup> *Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato l'Aretino. Nel quale si ragiona della dignità di essa pittura, e di tutte le parti necessarie, che a perfetto pittore si acconvengono: con esempi di pittori antichi, et moderni: e nel fine*

ofrecer una alternativa al mito de Miguel Ángel ofrecido en las *Vite* de Vasari, no debe esconder sin embargo la pasión que un joven Lodovico demostró en sus primeros escritos por el arte y la «*terribilità*» del artista toscano y de su “alter-ego” friulano Giovanni Antonio da Pordenone motivada esta última por la colaboración del pintor en la portada del romance caballeresco dolciano *Il Primo libro di Sacripante* de 1536<sup>2</sup>. En esta obra, Tiziano no deja de aparecer citado junto a ellos, pero su mención parece aparentemente circunstancial hasta que el escritor, en 1538, se decide a dedicar «*a M. Titiano pittore e cavaliere*» su paráfrasis de la sexta sátira de Juvenal<sup>3</sup>. Desde este momento, hay un acercamiento progresivo al maestro por parte de Dolce, quien no deja de mencionarlo en muchas de sus obras y que no tarda en considerarle como único pintor de valor en la *Serenissima*<sup>4</sup>. Aún siendo posible que este acercamiento haya sido orquestado por el escritor y amigo de ambos Pietro Aretino<sup>5</sup>, trataré de demostrar que la relación entre veneciano y cadorino fue tan original e intensa como fructífera, marcada por un espíritu diverso del que unía al príncipe de los pintores con el azote de los príncipes.

*si fa mentione delle virtu e delle opere del Divin Titiano*, Venecia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1557, de la que se presume próxima mi edición traducida y comentada (Madrid, Akal, en prensa). Las citas incluidas en el presente estudio responden a la foliación original de la obra (de ahora en adelante: DOLCE 1557) que se destacará en mi edición. Cfr. las publicaciones comentadas modernas del texto en *Trattati d'arte del Cinquecento: fra Manierismo e Controriforma*, 3 vols., ed. de P. BAROCCHI, Bari, Laterza e Figli, 1960-1962, I, pp. 141-206, y (con la traducción en inglés confrontada) M. W. ROSKILL, *Dolce's Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, Nueva York, College Art Ass. of America, 1968 (reed. Toronto, University of Toronto Press, 2000), pp. 84-199, que también comenta el texto de las cartas de Dolce a Gasparo Ballini y a Alessandro Contarini que traduzco en Apéndice. Todas las traducciones de textos, menos las indicadas en notas 14 y 17, son mías. Por la falta de espacio, no se reproduce el texto original en italiano.

<sup>2</sup> Cfr. C. FURLAN, «Pordenone e Lodovico Dolce», en *Il Noncello*, 45, 1977, pp. 119-126 e Id., «La “fortuna” di Michelangelo a Venezia nella prima metà del Cinquecento», en *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della sua morte*, Actas del congreso internacional de estudios (Venecia, 24-26 noviembre de 1994), ed. de P. Rossi y L. Puppi, Padua, Il Poligrafo, 1994, pp. 19-25.

<sup>3</sup> L. DOLCE, *Paraphrasi nella sesta satira di Giuvenale...* [publicada junto con:] *Dialogo in cui si parla di che qualita si dee tor moglie... Lo Epithalamio di Ca-Catullo [sic!] nelle nozze di Peleo & di Theti*, 1538, Venecia, Curzio Navò y hermanos, 1538, fol. 1v\*. La carta está firmada «*di Padoua il X d'Ottobre, MDXXXVIII*», mientras que la del diálogo sucesivo, dedicado a Federico Badoer, lo está «*da Vinegia primo di febbraio ne l'XXXIX*».

<sup>4</sup> Carta de Dolce a Paolo Crivello, Venecia, 1545, donde, comentando el deseo del hermano de hacerse pintor, hace un temprano avance de su teoría de la pintura: «En el cuadro de vuestro hermano miser Francesco espero ver dibujo, bellas actitudes, tintas en las carnes que imiten la naturaleza, y no damascos, rasos, terciopelos, paños de oro y semejantes banalidades que placen a los ojos de los ignorantes. Cosas las cuales si no es bonito no saberlas representar cuando corresponden, no son de por sí aptas para dar a nadie el nombre de pintor. En fin, espero ver que en sus pinturas no haya nada que recuerde a un pintor veneciano. Que, por ser sincero, exceptuando a miser Tiziano (que es otro Miguel Ángel), ¿quién hay, en Venecia, que sepa pintar? Y en esto querría preguntar a escondidas el parecer de miser Francesco. Sé bien que me respondería: “ninguno, o poco menos de ninguno»» (cfr. *Nuovo libro di lettere*, Venecia, Paolo Gherardo, 1545, p. 85). Para las relaciones “heterodoxas” de Dolce con la familia Crivello, cfr. M. FIRPO, *Artisti, gioiellieri, eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma*, Roma-Bari, Laterza, 2001, pp. 213-214 y 223-224. Tiziano además aparece en otros contextos dolcianos entre 1538 y 1554, como en los tercetos “anónimos” para las *Sorti* de Marcolini de 1540 (ahora en L. DOLCE, *Terzetti per le «Sorti»*. *Poesia oracolare nell'officina di Francesco Marcolini*, ed. de P. PROCACCIOLI, Treviso/Roma, Fondazione Benetton Studi Ricerche/Viella, 2006, pp. 176 y 180); en ID., *Dialogo... d'i male avventurati mariti*, Venecia, Curzio Navò, 1542, fol. 17v; ID., *Il marito*, Venecia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1545, p. 15; ID., *Dialogo della institution delle donne*, Venecia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1545, pp. 29v-30r; ID., *Il roffiano*, Venecia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1551, fol. 4r-v; ID., *Osservazioni nella volgar lingua*, Venecia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1550, fol. 91v; e ID., *Le trasformationi*, Venecia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1553, fol. iii r\*, p. 58.

<sup>5</sup> Cfr. C. DIONISOTTI, «Tiziano e la letteratura», en *Tiziano e il Manierismo europeo*, ed. de R. PALLUCCHINI, Florencia, L. S. Olschki, 1978, pp. 259-270: 270.

La larga carrera de Lodovico se ve condicionada por el rico mundo editorial veneciano, que necesitaba hombres bien instruidos y de cultura como él para producir una amplia cobertura de textos de fácil acceso (de cómodo y económico formato, traducidos del latín o del griego, con índices, comentarios, biografías de los autores...) que ofrecer a un público cada vez más extenso y no forzosamente culto o acaudalado<sup>6</sup>. Y es así que el literato se confunde con el polígrafo al combinar su labor de traductor (solo de latín), editor, compositor de *rifacimenti*, poeta, tratadista, comentarista, teórico (literario y artístico), dramaturgo, historiador y biógrafo<sup>7</sup>. Combinando el origen veneciano (extraño entre los polígrafos que trabajaron en la ciudad), su fructífera relación con el impresor Gabriel Giolito de' Ferrari desde 1542 y una gran popularidad dentro del circuito editorial de la ciudad, pronto se convierte en un genial emprendedor cultural bien conocido entre sus colegas literatos especialmente (pero no sólo) de órbita veneciana, que acudían a él con la esperanza de ver publicadas sus obras o de ser incluidos en los círculos culturales de la ciudad. Y tal vez sean éstas algunas de las motivaciones que le hicieron objetivo de la temprana atención de Pietro Aretino, que se valió además de Dolce para suplir su desconocimiento de la lengua latina, razón por la cual el polígrafo le dirige en 1535 su traducción del *Ars poetica* de Horacio<sup>8</sup> (la primera en lengua vernácula jamás publicada) con una carta dedicatoria en la que encontramos uno de los testimonios en materia pictórica más relevantes de la producción de Dolce al afirmar que la obra que nacerá tras estudiar la epístola a los Pisones será casi como “un retrato, no de mano de Miguel Ángel (que como gran milagro de la naturaleza ha extraído de las tinieblas y ha reducido a su antigua belleza a la pintura y a la escultura, ya por tantos siglos oscuras y casi apagadas) ni de los que a él más se acercan: el gentilísimo Tiziano, Antonio de Pordenone o mi Bernardino Licino; sino como uno de aquellos que extraen ejemplo de éstos para pintar, cuyos retratos, aún cuando verdaderamente en la manera de colorear y en la bondad del *dibujo* sean peores del primero del que derivan, no por ello dejan de representar la *invención* y el arte que toman del maestro”<sup>9</sup>.

No es mi intención discutir en estas líneas la elaborada teoría presente en el *Dialogo della pittura*, que, por sus conexiones con la teoría literaria, es la que mejor se corresponde con el lema horaciona *ut pictura poesis*<sup>10</sup>. Simplemente señalaré que las tres partes de la

<sup>6</sup> Cfr. A. QUONDAM, «“Mercanzia d'onore”. “Mercanzia utile”. Produzione libraria e lavoro intellettuale a Venezia nel Cinquecento», en *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna. Guida storica e critica*, ed. de A. PETRUCCI, Roma-Bari, Laterza, 1977, pp. 51-104, y C. DI FILIPPO BAREGGI, *Il mestiere di scrivere: lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1980.

<sup>7</sup> Cfr. E. A. CICOGNA, «Memoria intorno la vita e gli scritti di messer Lodovico Dolce», en *Memorie dell'I.R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere e arti*, X, 1862, pp. 93-200 y R. H. TERPENING, *Lodovico Dolce. Renaissance man of letters*, Toronto, University of Toronto Press, 1997.

<sup>8</sup> En el mismo año también le dedica sus ediciones aristescas de la *Lena* y del *Nigromante*. Cfr. la carta de Aretino a Bernardino Daniello, Venecia, septiembre de 1545: «Siempre me he dolido de no ser intérprete del idioma latino [...]. Pero mi ignorancia en ello la suple la doctrina de mi excelente único compadre M. Lodovico Dolce» (en P. ARETINO, *Lettere*, 6 vols., ed. de P. PROCACCIOLI, Roma, Salerno, 1997-2002, III, n. 313, p. 278). P. LARIVAILLE (*Pietro Aretino*, Roma, Salerno, 1997, pp. 160-167), comenta el interés de Aretino por la intermediación de Dolce en sus relaciones con Pietro Bembo.

<sup>9</sup> HORACIO, *La poetica*, Venecia, Bindoni y Pasini, 1535, fol. A4v, cursivo mío.

<sup>10</sup> Que Dolce en Ivi, s.f., traduce como «aquí quiero comparar nuestros poemas / a las pinturas» [«*Qui voglio comparar nostri Poemi / A le Pitture*»]. Cfr. HORACIO, *Ars Poetica*, v. 366. Sobre el argumento, R. W. LEE, *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982 (ed. original: Nueva York, Norton, 1967).

pintura que luego camparán por el diálogo aparecen ya enunciadas aquí. Tradicionalmente se ha considerado que la tripartición de la pintura en «invención», «dibujo» y «colorido», en relación con las partes de la oratoria derivadas de Cicerón y Quintiliano que había sabido configurar Bernardino Daniello en *La Poetica* de 1536 y que eran «*inventio*», «*dispositio*» y «*elocutio*»<sup>11</sup>, se expuso metódicamente primera vez en el *Dialogo di pittura* de Paolo Pino<sup>12</sup> y luego había sido adoptada por Dolce. Reconsiderando sin embargo que esta tripartición se tratase de un lugar común cultural de la Venecia de aquellos años, Eliana Carrara señala cómo Francesco Sansovino, literato amigo de Dolce, en una de sus *Lettere sopra le dieci giornate del Decamerone* de 1542 aludía a las tres partes de la pintura en relación con los que luego serán los protagonistas del *Dialogo della pittura*<sup>13</sup>. Pues bien, la dedicatoria dolciana en cuestión no sólo es anterior a las *Lettere* de Sansovino, sino incluso a *La Poetica* de Daniello que, en teoría, está a la base de esta reglamentación de la pintura.

No considero a Dolce como inventor de la tripartición, pero su cita demuestra que ciertamente la cuestión de las partes de la pintura, así como de la creación poética, circulaban dentro de un ambiente cultural si no totalmente italiano<sup>14</sup>, al menos sí veneciano que, como hemos visto, tal vez inspirado por Daniello, no excluía ni a Dolce, ni a Aretino<sup>15</sup> ni a Sansovino, y que demuestra que su exposición metódica por parte de Pino y Dolce solamente significaba su codificación programática, que en el caso de Dolce, desde 1550, obedecía a una desmitificación relativa de Miguel Ángel<sup>16</sup> especialmente desde que Vasari había cerrado el caso Tiziano con un escueto «pero, como está vivo y se pueden ver sus obras, no procede aquí hablar de él»<sup>17</sup>.

<sup>11</sup> B. DANIELLO, *La Poetica*, Venecia, Giovan'Antonio di Nicolini da Sabio, 1536, p. 26: «La invención es la primera de las cosas, o si queremos, el hallazgo. La disposición después, o en verdad el orden de éstas. Y finalmente la forma del escribir ornadamente las cosas ya halladas y dispuestas, que (hablando latinamente) se llama elocución, y que nosotros vulgares, elegante y ornado hablar llamaremos».

<sup>12</sup> P. PINO, *Dialogo di pittura*, Venecia, Paolo Gherardo, 1548 (cito de *Trattati d'arte...* cit., pp. 96-139: 113): «la primera parte [de la pintura] será dibujo, la segunda invención, la tercera y última el colorear». Cfr. C. GILBERT, «Antique Frameworks for Renaissance Art Theory: Alberti and Pino», en *Marsias*, III, 1943-1945, pp. 87-106: 94-96 y 106.

<sup>13</sup> F. SANSOVINO, *Le lettere... sopra le dieci giornate del Decamerone*, Venecia, Venturino Ruffinelli, 1542, fol. 53r-v: «Entre los cuales [los divínimos ingenios de la pintura] son de mayor memoria digna y loada Miguel Ángel, Rafael de Urbino y Tiziano. El primero [...] en la pintura a todos avanza y con el dibujo a todos ha quitado la palma. Rafael, quien además competía con él equitativamente, en las invenciones ha sido más copioso que el resto, y Tiziano, con nueva manera, ha coloreado más elegantemente y vivamente que ningún otro». Cfr. E. CARRARA, «Francesco Sansovino letterato e intenditore d'arte», en *Arte Veneta*, 59, 2002, pp. 229-238: 233-234.

<sup>14</sup> Pues también G. VASARI, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos...* [Floencia, Lorenzo Torrentino, 1550], ed. de L. BELLOSI y A. ROSSI, presentación de G. PREVITALI, Madrid, Cátedra, 2002 (ed. original: Turín, Einaudi, 1993), p. 196, se pregunta «¿quién se atreverá a decir que en aquel tiempo [la segunda edad de la pintura] hubo algún artista perfecto en todo, que haya conducido al arte al término actual en cuanto a invención, dibujo y colorido?».

<sup>15</sup> Sobre la influencia «estética» de Daniello sobre Aretino y la equiparación de éste entre Invención-Rafael, Dibujo-Miguel Ángel y Colorido-Tiziano, cfr. P. LARIVAILLE, *Pietro Aretino...* cit., pp. 259-260, y sobre estos tópicos en la relación Dolce-Aretino, pp. 304-307.

<sup>16</sup> Pues se posiciona estéticamente con él en su edición de DANTE, *Divina Comedia*, Venecia, Gabriel Giolito de' Ferrari y hermanos, 1555 [colofón 1554], fol. iir\*, cuando alaba el poema por ser «tan rico de doctrina y de majestad; semejante a aquellas pinturas que son más nobles por artificio del dibujo que por el refinamiento de los colores» (cursivo mío). Dolce, sin duda, sabe el contexto en el que escribe. Cfr. C. DIONISOTTI (voz «Ludovico Dolce», en *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-1978, II, pp. 534-535: 534). Referencias a la comparación Miguel Ángel-Dante y Rafael-Petrarca en DOLCE 1557, fols. 6r, 7r y 48r-v.

<sup>17</sup> Vida de Giorgione, G. VASARI, *Las vidas...* cit., p. 482.

2. Una herramienta de trabajo previa a la redacción del *Dialogo della pittura* fueron las *Lettere di diversi* editadas por Lodovico y dedicadas a Silvio di Gaeta en fecha «XX Agosto MDLIII»<sup>18</sup>. Un vistazo atento nos revela que Dolce, como en muchas otras ocasiones, está rindiendo tributo a colegas suyos, y no sólo literatos. Una de las novedades aportadas a este género de cartas de diferentes personajes (famosos y no) consistió en la inclusión por parte del editor de *argomenti* que resumían, en el encabezamiento de cada carta, los asuntos tratados. En uno de ellos, explicando cómo Claudio Tolomei se dirige a Francesco Sansovino por «no entender en Vitruvio la verdadera forma de la Hidráulica y de la Catapulta», Dolce añade de cosecha propia: «Pero digo que quien de eso quiera tener perfecta información, lea la traducción de M. Giovanni Rusconi, excelentísimo e ingeniosísimo arquitecto, que en pocos meses verá la luz», de la que por supuesto la carta no habla<sup>19</sup>. Algo que no es casual al descubrir que Rusconi, colaborador de Giolito, fue el responsable de los grabados que acompañaron a la traducción de las *Metamorfosis* de Ovidio que Dolce bautizó *Le trasformazioni* y que había publicado el año anterior<sup>20</sup>.

Por ello no podemos descuidar la sección que abre Dolce con cartas de los que serán los protagonistas del *Dialogo della pittura*: «no habiendo verdaderamente arte más cercana a las letras de lo que lo es la pintura, en el medio de estos hombres por altura de ingenio y de doctrina ilustres nos ha parecido meter algunas cartas de tres clarísimas luces de la pintura: Miguel Ángel [1 carta], Rafael de Urbino [1 carta] y Tiziano Vecellio [5 cartas], para que se vea de cuánto, además de en la excelencia de su arte (en la cual se debe creer que ellos en este nuestro siglo hayan igualado a los antiguos), habrían también sido capaces en “ésta de la pluma”, si hubieran querido o podido prestar atención”<sup>21</sup>. Este precioso material recopilado por Dolce, interesante desde el punto de vista documental (sobre el que no insistiré tanto por ser misivas bien conocidas) se revela, como trataré de demostrar, como una base concreta para la construcción del *Dialogo della pittura*.

La carta de Rafael, tan famosa como polémica, es en la que anuncia a Baldassare Castiglione de que ha sido nombrado arquitecto de San Pedro del Vaticano y de que le

<sup>18</sup> *Lettere di diversi eccellentissimi huomini*, ed. de L. DOLCE, Venecia, Gabriel Giolito de' Ferrari y hermanos, 1554. La historia editorial todavía confunde a muchos estudiosos que se remiten a M. W. ROSKILL (*Dolce's Areтино... cit.*, pp. 342 y 348), quien declara que las cartas de Dolce a Ballini y Contarini aparecieron por primer vez en la edición de *Lettere* de 1559, sin haber consultado antes las advertencias de C. HOPE («The Early Biographies of Titian», en *Titian 500*, ed. de J. MANCA, Washington, National Gallery of Art, 1993, pp. 167-197: 174 y 193, nota 74) que el propio Roskill recoge en el prefacio a la segunda edición de su estudio (p. ix). Si bien es cierto que en esta primera edición de no aparecen las cartas de Dolce a Ballini y a Contarini, sí que lo harán en la segunda edición inmediatamente posterior (Venecia, Gabriel Giolito de' Ferrari y hermanos, 1554 [colofón 1555]) en un pequeño apéndice añadido al final que supone la única diferencia respecto a la edición original, que en lo que se refiere a paginación y a cartas incluidas no se ve, por lo demás, alterada. La edición de 1555, de la que citamos (de ahora en adelante: *Lettere* 1555) fue considerada la primera por S. BONGI (*Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari...*, 2 vols., Roma, Principali Librai, 1890-1895, I, p. 440), error que repite el profundo estudio de L. BRAIDA, *Libri di lettere. Le raccolte epistolari del Cinquecento tra inquietudini religiose e "buon volgare"*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 128-144, al que remito para la contextualización de la obra y para una interpretación de las variaciones entre esta edición y la tercera y última de 1559, que no modifican cuanto aparece en mi estudio.

<sup>19</sup> *Lettere* 1555, p. 364. La traducción de Rusconi no se publicará hasta 1590 (Venecia, Gioliti).

<sup>20</sup> L. DOLCE, *Le Trasformazioni...* cit. Sobre Rusconi y las *Trasformazioni*, cfr. B. GUTHMÜLLER, «Immagine e testo nelle *Trasformazioni* di Lodovico Dolce», en ID. *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 251-274.

<sup>21</sup> *Lettere* 1555, en un apartado «Ai lettori», p. 226. Las cartas ocupan las pp. 226-232.

envía unos dibujos para una Galatea. Las cuestiones de autoría en lo que se refiere a la carta <sup>22</sup> no restan interés a los dos paralelismos evidentes que se encuentran entre este texto y el diálogo. Desde el punto de vista teórico, hay una relación entre la famosa *Idea* de Rafael («habiendo carestía de buenos juicios y de bellas mujeres, yo me sirvo de una cierta Idea que me viene a la mente. Si ésta tiene en sí alguna excelencia de arte, no lo sé, pero me empeño por tenerla»<sup>23</sup>), y la *Idea* de perfección que, según el Aretino de Dolce, el espectador debe forjarse («una idea certera de perfección [*para que*] le sea fácil hacer un juicio dependiendo de si las cosas pintadas se acercan o se alejan de ésta»<sup>24</sup>). Y desde el punto de vista argumental, cuando Rafael habla a Castiglione de los dibujos para la Galatea («he realizado dibujos de muchas maneras sobre la invención de Vuestra Señoría y he satisfecho a todo el mundo, si no es que estaban todos adulándome, pero no satisfago a mi juicio, por no satisfacer al vuestro. Os los mando. Vuestra Señoría escoja alguno, si considera que alguno es digno»<sup>25</sup>) da pie al elogio que le brinda Dolce: «tan rico en invención que hacía siempre cuatro o seis variantes, todas diferentes, de una misma escena, y todas tenían gracia, y estaban bien»<sup>26</sup>.

El caso de Miguel Ángel es cuanto menos polémico si lo ponemos en relación con el diálogo. La carta recogida es la respuesta, que sabemos fechada el 20 de noviembre de 1537<sup>27</sup>, a la «imaginación» que Pietro Aretino le proponía para el *Juicio Final* sixtino, obra en la que estaba trabajando en ese momento. Miguel Ángel, en la misiva, intuyendo que las aduladoras palabras del remitente escondían alguna petición, declinando no sin cierta ironía la invención propuesta le indica que «si tengo alguna cosa que os sea de agrado, os la ofrezco con todo el corazón»<sup>28</sup>. Aretino entonces se decide a solicitar unos dibujos, lo que le costará su relación epistolar con el artista que nunca más volverá a escribirle. La conclusión del asunto fue, tras una paciente espera de ocho años, la publicación por parte de Aretino de su famosa carta envenenada contra el *Juicio Final*<sup>29</sup>. Ahora bien: Dolce, al transcribir la carta, omite la fecha, queriendo tal vez impresionar al lector con la talla de remitente y destinatario, pero sin intención de recordar que la carta se escribió doce años antes, insistiendo además sobre una relación que ya no existía. A pesar de que el hecho de no incluir fecha en las recopilaciones de cartas no sea prueba concluyente para levantar hipótesis, el mensaje del *Dialogo della pittura*, en este sentido es claro y habla poco a favor de un descuido por parte del editor, pues en una de

<sup>22</sup> La carta (que aparece publicada por primera vez en las *Lettere* de 1554), atribuida siempre a literatos del entorno romano de Rafael, como al mismo Aretino, Bevazzano, Navagero... debería fecharse argumentalmente en 1514, cuando Rafael fue puesto al mando de la fábrica de San Pedro. Cfr. J. SHEARMAN, *Raphael in early modern sources (1483-1602)*, 2 vols., New Haven y Londres, Yale University Press, 2003, I, núm. 1522/16, pp. 734-741, quien argumenta que pueda tratarse de una carta ficticia redactada por el mismo Castiglione a título de tributo póstumo a Rafael (fechándola en 1522).

<sup>23</sup> *Lettere* 1555, p. 227.

<sup>24</sup> DOLCE 1557, fol. 15v.

<sup>25</sup> *Lettere* 1555, p. 228.

<sup>26</sup> DOLCE 1557, fol. 27v.

<sup>27</sup> Con esta fecha la publica el mismo Aretino en su *Primo libro delle Lettere* de 1542. Cfr. *Il carteggio di Michelangelo*, 6 vols., ed. póstuma de G. POGGI, ed. de P. BAROCCHI y R. RISTORI, Florencia, S.P.E.S., 1979, IV, núm. CMLV, pp. 87-88

<sup>28</sup> *Lettere* 1555, p. 227.

<sup>29</sup> Sigo la lectura de P. LARIVAILLE, *Pietro Aretino...* cit., pp. 269-307. Véase también ID., «Aretino e Michelangelo: annessi e connessi per un ripensamento», en *Semestrare di Studi (e Testi) italiani*, 8, 2000, pp. 69-84 (también en ID., *Varia Aretiniana* (1972-2004), Manziana, Vecchiarelli, 2005, pp. 337-353).

las más inteligentes trampas argumentales del texto hace pronunciar a Aretino: «Debéis tener bien presente que, cuando vivía Rafael, me fue un queridísimo amigo, y Miguel Ángel aún lo sigue siendo (el cual demuestra la estima que tiene de mi juicio en aquella carta suya en respuesta de otra mía sobre la historia de su última pintura)»<sup>30</sup>. Con ello, Dolce no sólo se esfuerza en presentar a Aretino como un *intenditore* de arte al que acuden tanto Rafael como Miguel Ángel, sino que demuestra que el literato toscano estaba verdaderamente a la base del ataque del *Juicio Final* que aparecerá en su diálogo<sup>31</sup>. Es improbable considerar que el editor haya incluido sin segundas intenciones esta carta en vistas de su programa, pues le sirve para demostrar indirectamente cómo su protagonista le había recomendado al artista otra versión del fresco que se puede intuir más decorosa a raíz de las críticas dirigidas por Pietro Aretino, tanto el real como el de Dolce.

Si, como hemos visto, las cartas anteriores respondían a un “plan” dolciano, nos podemos preguntar en qué medida el caso de Tiziano, que se ve representado con un mayor número de misivas que son estrictamente contemporáneas a la publicación de las *Lettere*, se acompaña de una voluntad específica. La primera de las cinco cartas (curiosamente de ninguna se conserva el referente original manuscrito), que a pesar de no estar fechada puede datarse en torno a junio-julio de 1553, está dirigida a Carlos V, y el hecho de que en ella el pintor se queje y desmienta «la falsa noticia de la muerte mía» hace reflexionar acerca de si podría haber algún interés por parte de autor y editor en reivindicar que Tiziano estaba vivo, o si simplemente se busca demostrar el cariño que el cadestino sabe que le tiene el emperador<sup>32</sup>. Su hijo Felipe, un “potente en potencia”, es destinatario de otras dos cartas. La primera de ellas, enviada cuando Felipe es todavía príncipe, es un ejemplo de la magnanimidad del futuro soberano frente a Tiziano, quien le promete el envío de la *poesia* del *Venus y Adonis*. Se desea asimismo que la relación sea duradera, intuyéndose no obstante por parte del pintor ese cambio que en la naturaleza de los encargos mediará entre el nuevo comitente y su padre y que coincidirá con un cambio de estilo, cosas que Dolce, en el diálogo, sabrá entender perfectamente<sup>33</sup>.

La segunda carta a Felipe fue la que acompañó el envío a Inglaterra del *Venus y Adonis* prometido (hoy en el Museo del Prado), y con ella Tiziano, poniéndola en relación con la anterior *poesia*, la *Danae* del Prado, da una lección de *varietà* en la pintura (concepto sobre el que insistirá Dolce, como veremos) que le coloca por encima en el

<sup>30</sup> DOLCE 1557, fol. 9f. Cursivo mío.

<sup>31</sup> La «deshonestidad» de Miguel Ángel aparece ya en la carta a Gasparo Ballini, cfr. Apéndice 1, nota 70.

<sup>32</sup> *Lettere* 1555, p. 228. El texto también en *Tiziano. Le lettere. Dalla silloge di documenti tizianeschi di Celso Fabbro*, introducción de U. FASOLO, prefacio de C. GANDINI, presentación de G. VECCELLIO, F. VALCANOVER y G. C. DE MARTIN, s.l., Magnifica Comunità di Cadore Editrice, 1989, n. 126, p. 161. Aunque no está fechada, la carta de Tiziano es hermana de aquella enviada por Francisco de Vargas a Carlos V, Venecia, 30 de junio de 1553, donde el embajador informa de que «Ticiano es vivo y está bueno» (cfr. M. MANCINI, *Tiziano e le corti d'Augsburgo nei documenti degli archivi spagnoli*, Venecia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1998, Apéndice I, n. 102, p. 223, gracias a la cual sabemos que la obra a la que se refiere Tiziano en esta carta es la *Trinidad* del Museo del Prado).

<sup>33</sup> Casi una premonición de ese cambio de naturaleza en la comitencia de la casa de Austria que, por razones diversas, va dejando de contemplar la retratística: «Querría poder retratar la imagen de mi corazón, desde hace tiempo consagrado a Vuestra Alteza, para que ella viese en la parte más perfecta de él esculpida la imagen de su valor.

paragone con la escultura<sup>34</sup>. Esta carta está en relación con otra incluida en la recopilación dirigida a Giovanni Benavides donde le comenta el envío de la *poesia* refiriéndose también a Felipe como Rey de Inglaterra, que es curiosamente la única carta fechada de todas las comentadas y además erróneamente en «X. di Settembre. M D LII»<sup>35</sup>, cuando debería ser 10 de septiembre de 1554, fecha adscribible también para la segunda carta a Felipe y en la que Tiziano escribe además a Carlos V y al Cardenal Granvela<sup>36</sup>. Una última misiva dirigida a Giovanni Battista Castaldo, condottiero de Carlos V a quien envía «el retrato de una enamorada suya [de Tiziano]»<sup>37</sup> cierra la sección de pintores. Quien lea el *Dialogo della pittura* y acuda después a las cartas de Tiziano incluidas en las *Lettere* encontrará que la imagen que le ha sido transmitida del artista cortesano se confirma, pues encuentra la correspondencia con los grandes de su tiempo y una versión literaria de aquel «buen conversador, de ingenio y juicio perfectísimos en todas las cosas, de placentera y dulce naturaleza, afable, y lleno de muy gentiles costumbres<sup>38</sup>», que se confronta además con la que será la teoría del diálogo especialmente cuando Tiziano exhorta a Castaldo contemplar «ese poco de aliento que sabe extender mi pincel»<sup>39</sup> que, por si no quedara claro que es en alusión al *colorito*, viene Dolce a confirmárnoslo: «Y ciertamente el colorido es de tanta importancia y fuerza que cuando el pintor va imitando bien las tintas y la suavidad de las carnes, y la propiedad de cualquier cosa, hace parecer vivas sus pinturas, de tal manera que sólo les falta el aliento»<sup>40</sup>.

Me gustaria vincular, con el riesgo de sacarlo de contexto, la publicación de las *Lettere* con un oscuro comentario presente en la última carta (que conocemos) que Pietro Aretino escribió a Lodovico Dolce en abril de 1554 en la que recuerda a tenor de una misiva anterior del literato (no conservada): «por lo que escribiéndome vos que (además de saludarlo) os congratuláis con el milagroso Tiziano (sobre el ser cosa clara que al traicionado da la pésima suerte gran agravio) de que pronto será restituido con público consenso de los justos el debido honor y grado, se complació tanto de corazón que de

---

Pero no pudiéndose hacer esto, espero acabar la fábula de Venus y Adonis en una cuadro de forma semejante a aquel que ya obtuvo Vuestra Majestad de Danae» (*Lettere* 1555, pp. 229-230; *Tiziano. Le lettere...* cit., n. 130, p. 165). Sobre las diferencias de intereses artísticos en Carlos V y Felipe II, cfr. F. CHECA, *Tiziano y la monarquía hispánica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Nerea, pp. 37-125. Sobre la capacidad de entendimiento por parte de Dolce de este cambio de rumbo, cfr. dos de los ensayos de ID. («Lo stile maturo di Tiziano» y «Tiziano e la mitologia») en *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, cat. exp. (Venecia, 26 de enero - 20 de abril de 2008), ed. de S. FERINO-PADGEN, Venecia, Marsilio, 2008, respectivamente pp. 63-69: 63-64, y pp. 187-193: 189-192.

<sup>34</sup> «Y porque la Danae se veía entera desde la parte delantera, he querido en esta otra poesía variar y hacerle enseñar la contraria parte, para que resulte el camerino donde tienen que estar más gracioso a la vista». *Lettere* 1555, p. 231 (por error numerada 230); *Tiziano. Le lettere...* cit., n. 135, p. 171.

<sup>35</sup> *Lettere* 1555, p. 231 (numerada 230); *Tiziano. Le lettere...* cit., n. 166, p. 172.

<sup>36</sup> Cfr. M. MANCINI, *Tiziano e le corti...* cit., pp. 57-58 y documentos relacionados. Es lógico que estas dos cartas no se contemplen para la recopilación por quejarse en ellas Tiziano de asuntos más espinosos, como son los *assegnamenti* no pagados que le habían sido concedidos por Carlos V en Milán, Nápoles y España. La incursión de cartas de septiembre de 1554 demuestra que la fecha de publicación de las *Lettere* debe retrasarse casi un mes al día de firma de la carta dedicatoria, 20 de agosto de 1554.

<sup>37</sup> Las *Lettere* 1555, p. 232; *Tiziano. Le Lettere...* cit., n. 82, p. 104, donde se fecha «1548?». Estimo más oportuno encuadrarla en 1554 al igual que las demás cartas de Tiziano que vienen siguiendo un orden cronológico.

<sup>38</sup> DOLCE 1557, fol. 59v. La autoría de las cartas de Tiziano es objeto de estudio desde el pionero artículo de E. TIETZE-CONRAT, «Titian as letter's writer», en *The Art Bulletin*, XXVI, n. 2, 1944, pp. 117-123.

<sup>39</sup> *Lettere* 1555, p. 232.

<sup>40</sup> DOLCE 1557, fols. 38v-39r.



ello hizo, con las lágrimas que le salían por los ojos, verdadera fe y gran signo, diciendo que semejante caridad hacia él se corresponde y es precio del fraternal amor que os lleva »<sup>41</sup>. Aún pudiendo resultar que el comentario esté vinculado a otro asunto, lo cierto es que las preguntas que suscita se pueden responder con la proximidad de la edición de las *Lettere* y con la programaticidad de Dolce: ¿De qué se lamentaba Tiziano? ¿Qué honor y grado ha perdido? ¿Público consenso? Las palabras de Aretino dejan de manifiesto que es en este momento cuando la relación entre Tiziano y Dolce se estrecha<sup>42</sup>, siendo posible que el pintor necesitase verdaderamente la ayuda del “fraternal” Lodovico (elogiado por Pietro Aretino como «de la fama gran trompeta»<sup>43</sup>), quien pretende “resucitar” a Tiziano no a la vida (en alusión a su carta a Carlos V), sino al *paragone* con Miguel Ángel que el cadorino estaba perdiendo especialmente tras la publicación de las *Vite* de Vasari, en un momento en el que, por lo demás, la presencia artística de Tiziano en Venecia, a nivel institucional, comienza a ser menos frecuente<sup>44</sup>.

3. Las *Lettere* volverán a aparecer publicadas en 1555 con un pequeño apéndice en el que ya se incluyen las cartas de Dolce a Gasparo Ballini y a Alessandro Contarini, que presento traducidas y anotadas en Apéndice, adaptándolas en todo momento a las normas de puntuación actual y omitiendo, donde no lo he considerado relevante, las mayúsculas. Se verá que en el comentario se ha hecho especial hincapié en los paralelismos existentes entre las cartas y el definitivo *Dialogo della pittura*, dejando la discusión de los principios teóricos para mi edición del diálogo. Las misivas se redactaron seguramente entre la primera y la segunda edición de las *Lettere* en una fecha que oscila entre finales de 1554 y 1555<sup>45</sup>, razón por la cual no llegaron a incluirse en la original.

Y es que, a pesar de que la carta a Gasparo Ballini<sup>46</sup> sólo se pueda fechar con seguridad desde 1550 por una alusión indirecta a las *Vite* de Vasari<sup>47</sup>, su relación abierta con el *Dialogo della pittura* no puede dejar lugar a dudas sobre la proximidad cronológica de ambos textos, pues el planteamiento en los dos es semejante: demostrar la superioridad de Rafael respecto a Miguel Ángel incluyendo al final un encomio a Tiziano.

<sup>41</sup> Aretino a Lodovico Dolce, Venecia, abril de 1554. Cfr. P. ARETINO, *Lettere...* cit., VI, n. 370, pp. 355.

<sup>42</sup> Recordemos que dos años antes, en 1552, Tiziano fue admitido en la Accademia Pellegrina, fundada en 1548 por Dolce y Anton Francesco Doni. Cfr. P. F. GRENDLER, *Critics of the Italian World (1530-1560)*, Madison, University of Wisconsin, 1969, p. 58.

<sup>43</sup> Aretino a Benedetto Varchi, Venecia, septiembre de 1552: ARETINO, *Lettere...* cit., VI, n. 137, p. 138.

<sup>44</sup> Cfr. A. GENTILI, «La committenza veneziana di Tiziano: fatti, contesti e immagini, 1537-1576», en *L'ultimo Tiziano...* cit., pp. 43-53.

<sup>45</sup> Ya intuido en M. W. ROSKILL (*Dolce's Aretino...* cit., pp. 35-36).

<sup>46</sup> No debe identificarse a este Gasparo Ballini, como en Ivi, p. 342, con el «*Gasparro Giojelliere*» presente en una carta de Dolce (*Nuova Scielta di lettere di diversi...*, ed. de B. PINO, 4 vols., Venecia, Aldo Manuzio el Joven, 1574, I, p. 304), pues en este caso se alude a Gasparo Crivello, hermano mayor de Paolo y Francesco con quienes Dolce estuvo en contacto (cfr. nota 4). Ballini aparece citado directamente en L. DOLCE, *Dialogo della istitution...* cit., fol. 52v, como «*giovane virtuosissimo e modestissimo*», y tal vez recién casado. La carta contiene la primera mención documental de Camillo Ballini, que seguramente durante 1554-1555 estaba formándose como pintor en el estudio de Tiziano (dato que sirve para entender por qué Gasparo es el destinatario de la carta). Cfr. Apéndice 1, nota 94.

<sup>47</sup> Cfr. Apéndice 1, nota 81.

La carta es por tanto no un borrador, sino una explicación reducida de lo que será la teoría del diálogo.

Es fundamental comprobar cómo los conceptos y la manera de evaluar la pintura (la equiparación invención-ingenio, dibujo-arte y colorido-naturaleza...) son siempre los mismos, a pesar de que el diálogo se mostrará más “metodológico” al querer dotar al lector de una valiosa herramienta crítica con la que juzgar a los pintores. Por ello, la única diferencia entre ambos textos es que el diálogo es el fruto de una intervención progresiva sobre la carta a través de la cual Dolce trata de “documentar” su programaticidad buscando y acudiendo a las fuentes más indicadas. Esto lo podemos ver en la evolución de un concepto como la *varietà*, cuya exposición en la carta es incluso más apasionante que en el propio diálogo, donde se resume:

Aret[ino:] [...] La variedad, que debe ser abrazada por el pintor como parte tan necesaria que, sin ella, la belleza y el artificio se vuelven empalagosos. Debe por ello el pintor hacer de maneras diversas cabezas, manos, pies, actos y cualquier parte del cuerpo humano, considerando que ésta es la principal maravilla de la naturaleza, que entre tantos miles de hombres apenas dos, o muy pocos, se encuentran que se parezcan entre ellos de manera que no haya entre ellos grandísima diferencia [...]. Pero en esto se debe aún advertir para no caer en el exceso, ya que hay algunos que, habiendo pintado a un joven, le ponen al lado o bien a un viejo o a un chico, y de la misma manera juntan a una joven y a una vieja. Y además, habiendo realizado un rostro de perfil, ponen luego otro en majestad, o de ojo y medio [...]. Si hacen un hombre vuelto de espaldas, harán inmediatamente otro que muestre la parte de delante, y siempre continúan este orden. Yo no reprendo esta variedad, pero digo que, siendo el oficio del pintor imitar la naturaleza, no es necesario que la variedad aparezca minuciosamente buscada, sino conseguida como por casualidad. Pero debe salir del orden, y a veces hacer dos o tres personajes de una edad, de un sexo y con una actitud, pero que se muestre variado en los rostros, y sean varias las actitudes y los paños.

Fab[rini:] A este propósito se confirman mucho estos versos del juiciosísimo Horacio en su Poética:

*Aquél que quiere variar una cosa  
más de lo honesto, hace como aquél que pinta  
en las selvas al Delfín y al cerdo en el mar*<sup>48</sup>.

La variedad pictórica, que deriva de la tradición clásica de la creación poética y oratoria, ya había sido traducida a la pintura por Alberti, y sobre ella volvieron Leonardo, Paolo Pino o Giorgio Vasari<sup>49</sup>. Pero Dolce, que fue también teórico de la «*volgar lingua*», la encuadra en su contexto original al hacer que el interlocutor de su Aretino, Giovanni

<sup>48</sup> DOLCE 1557, fols. 35r-36r (la referencia de Fabrini en *Ars Poetica*, vv. 29-30). A pesar de que esta definición aparezca vinculada al dibujo, no por ello deja de tener repercusiones en el colorido, como se verá ejemplarmente en ambas cartas.

<sup>49</sup> Dolce conocía con seguridad, como el mismo refiere (DOLCE 1557, fol. 24r), el *De pictura* de Alberti y claro, las *Vite* de Vasari.

Francesco Fabrini (no casualmente un profesor de gramática y elocuencia) la ponga automáticamente en relación con el *Ars poetica* de su queridísimo Horacio. No es tampoco anecdótica la insistente relación entre la variedad, la gracia y lo placentero, objetivo primordial de la pintura<sup>50</sup>.

En el diálogo el placer se codifica como finalidad de la pintura en calidad de estímulo emocional y sensitivo, que consiste precisamente en el equilibrio de los factores en juego (movimientos, edades, escorzos), por lo que la variedad en el párrafo citado se traduce en términos castiglioneses: conviene representarla con una cierta *sprezzatura* («conseguida como por casualidad») que evite la *affettazione* (pero que no «aparezca minuciosamente buscada»)<sup>51</sup>. Dolce había publicado una edición de *Il libro del cortegiano* en 1552, lo que, además de por su notoriedad, explica que las ideas de Castiglione estén presentes en la carta<sup>52</sup>, aunque no se codifiquen con la terminología específica apenas referida que sí aparecerá en el diálogo<sup>53</sup> tal vez motivada por la relectura del texto derivada de la segunda edición dolciana de *El Cortesano* en 1556. El mayor protagonismo de las ideas de Castiglione en el diálogo, sin duda, se explica también por no existir mejor defensor virtual de Rafael de lo que fue el amigo literato<sup>54</sup>, como prueba la carta comentada en el apartado anterior, de la misma manera que Aretino era el mejor abogado de Tiziano.

La carta a Alessandro Contarini<sup>55</sup> ha corrido mayor fortuna al tratarse de una preciosa *ékphrasis* de la *poesia* (palabra sobre la que insisten Tiziano y Dolce) de *Venus y Adonis*

<sup>50</sup> Ivi, fols. 19v-21r («En cuanto al placer [...] no hay cosa alguna que tanto interés despierte y alimente los ojos de los espectadores como la pintura, tan siquiera las gemas ni el mismo oro [...]. Y ésto no sólo gusta a aquellos que saben, sino también al vulgo ignorante y también a los jóvenes, los cuales, cuando ven una imagen pintada, la señalan casi siempre con el dedo, y parece que todos se llenan de dulzura en sus párvulos corazones») o 36v («Puesto que la pintura ha sido concebida para dar placer, si el pintor no da placer, permanece oscuro y sin nombre»).

<sup>51</sup> Sobre la *sprezzatura* y la *affettazione*, cfr. B. CASTIGLIONE, *El cortesano* [Aldo Romano y Andrea d'Asola, Venecia, 1527], trad. de J. BOSCÁN [Barcelona, Pedro Mompezat, 1534], ed. de M. POZZI, Madrid, 1994, I, 26 (pp. 143-144).

<sup>52</sup> Cfr. la clara alusión (sin nombrarla) a la *sprezzatura* como «una cierta temperada medida» (Apéndice, I, nota 64) como algo fundamental para adquirir la gracia en la pintura.

<sup>53</sup> DOLCE 1557, fols. 40v-41r: «Are[tino:] [...] Se requiere un cierto y conveniente descuido [*sprezzatura*], de manera que no haya ni demasiada vaguedad de color ni demasiado acabado en las figuras [...]. Lo que es vicio y no virtud, porque se cae en la afectación [*affettazione*], que priva de gracia a cualquier cosa [...]. Fab[rini:] Donde se evidencia el cansancio, están necesariamente la dureza y la *afectación*».

<sup>54</sup> Las dos veces que aparece el nombre de Castiglione en Ivi (fols. 9v y 21r) está en relación con Rafael.

<sup>55</sup> Alessandro Contarini aparece también citado en DOLCE 1557, fol. 17v. Como señala M. W. ROSKILL (*Dolce's Aretino... cit.*, p. 248), Dolce le recuerda en la tercera edición de sus *Osservazioni nella volgar lingua* de 1556 (Venecia, Gabriel Giolito de' Ferrari, p. 15) como poeta y amante de «las medallas de los antiguos, de los camafeos, de dibujos en cobre y de mano de grandes pintores», y F. SANSOVINO en *Delle cose notabili che sono in Venetia* (consulta la edición de 1565, Francesco Rampazetto, Venecia, fol. 21v) como coleccionista de medallas. Pero no se puede concordar con el estudioso cuando le confunde con el Alessandro Contarini que fue procurador de San Marcos, proveditore de la armada veneciana y cliente de Tiziano pues éste murió en 1553. E. A. CICOGNA (*Delle iscrizioni veneziane*, 6 vols., Venecia, Picotti, 1824-1853, III, p. 236) señala a otro Alessandro de la familia, amigo de Tasso que, este sí, era poeta y coleccionista de antigüedades y medallas, y que seguía vivo en 1584. Dolce incluyó un madrigal de Alessandro Contarini en la tercera edición de sus *Rime di diversi illustri signori napoletani e d'altri nobilissimi ingegni* (*Libro quinto*), Venecia, Gabriel Giolito de' Ferrari y hermanos, 1555, p. 254.

“prototipo Prado”, bien se inspire en el cuadro del Museo del Prado de Madrid (fig. 1) o en el de la National Gallery de Londres (fig. 2)<sup>56</sup>. En lo que respecta al *Dialogo della pittura*, supone una aplicación práctica de todos los preceptos teóricos que se matizarán en 1557 sobre una obra que puede considerarse paradigmática. El vivo interés de Dolce por esta pintura, respaldado por el carteo tizianesco que la tiene como protagonista, podría deberse a que el literato se sentía identificado con la pintura a un nivel que avanzaba el simple gusto estético. Son relevantes, en este sentido, las relevantes argumentaciones de Kiyo Hosono que, tras un profundo análisis textual que engloba todos los textos contemporáneos que contenían la fábula en cuestión en relación al *Venus y Adonis* (o, como recuerda Hosono, *Venus que trata de retener a Adonis*), concluye que la más fidedigna a efectos prácticos en el proyecto de Tiziano fue *La favola d'Adone* (1545), íntimamente relacionada con la tragedia de sujeto virgiliano *Didone* (1547), ambas escritas por Lodovico<sup>57</sup> A.. Una colaboración a la que Dolce exhortaba ya en la citada carta dedicatoria de la sátira de Juvenal, en la que se presenta a Tiziano como intérprete de latín:

Por ello habiendo yo recogido y entretejido un ejemplo tal y como he sabido y podido, ahora os lo mando a Vos para que, no pudiendo entender el propio [*refiriéndose al texto original de Juvenal en latín*], veáis en el mío si los buenos escritores saben tan bien retratar con la pluma los secretos del alma como los buenos pintores con el pincel lo que se muestra al ojo, o bien si ellos, junto con Vos, que sois el más digno, quedáis superados de largo<sup>58</sup>.

La intervención de los literatos en la configuración de la invención es también objeto de discusión en el *Dialogo della pittura*, en el que se recuerda que «sería muy beneficioso para el pintor conocer la literatura. Pero no siendo literato el pintor, que conozca al menos, como digo, las historias y la poesía, aprendiendo de los poetas y de los hombres doctos<sup>59</sup>. Y sabemos que Tiziano supo rodearse de literatos de calidad demostrada en su círculo inmediato, empezado por Pietro Aretino, que recordemos que también se servía de Dolce para suplir su desconocimiento de latín, o el mismo Lodovico, o, en su vejez, Giovanni Mario Verdizzoti, quien se deleitaba «mucho con la pintura al igual que con la literatura»<sup>60</sup>, que al final de la vida del maestro pudo aportar estímulos a la “creación poético-inventiva” del maestro.

<sup>56</sup> A. GENTILI (*Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 19882, pp. 172-176) argumenta, no sin razón, que la descripción de Adonis se corresponde con la imagen del muchacho presente en el *Venus y Adonis* de Londres. Ello no implica, desde mi punto de vista, que el cuadro del Prado no haya sido visto por Dolce. Sería quizás más normal que, si el londinense permaneció en el estudio del maestro (sea éste anterior, posterior o contemporáneo al de Madrid), fuera el referente de la descripción.

<sup>57</sup> K. HOSONO, «*Venere e Adone* di Tiziano: la scelta del soggetto e le sue fonti», en *Venezia Cinquecento*, XIII, n. 26, julio-diciembre de 2003, pp. 111-162: 132-147. La obra (L. DOLCE, *La favola d'Adone*, dedicada a Paolo Crivello, cfr. nota 4) se incluye al final de ID., *Il Capitano... Con alcune stanze... nella favola d'Adone*, Venecia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1545, fols. 42v-55r. Se puede hablar también de la intermediación de *Le trasformazioni* de Dolce en algunas de las pinturas mitológicas del último Tiziano, cfr. A. GENTILI, *Da Tiziano...* cit., ad indicem.

<sup>58</sup> L. DOLCE, *Paraphrasi...* cit., fol. 1v\*. A. GENTILI (*Da Tiziano...* cit., pp. 258-259) señala oportunamente que Tiziano, perteneciendo a una familia de notarios y magistrados, habría recibido una modesta formación de latín, lo que tampoco comporta que Tiziano poseyera fluidez con el latín literario.

<sup>59</sup> DOLCE 1557, fol. 29v.

<sup>60</sup> Ivi, fol. 27r, que le cita por haber traducido precisamente del latín al italiano el epigrama de Sannazaro *De Mirabili Urbe Venetiis*. Verdizzotti fue recordado en relación con Tiziano también por Vasari o Ridolfi (quien declara que

## APÉNDICE

### 1.

#### Carta de Lodovico Dolce

**Argumento:** sobre el arte de la pintura, diciendo las razones por las que aprecia más las cosas de Rafael que de Miguel Ángel.

#### Al virtuoso M. Gasparo Ballini joyero, compadre suyo<sup>61</sup>

Yo suelo siempre, cuando acaece que entre nosotros por motivo de la diversión o de un cierto entretenimiento placentero razonamos de la excelencia de los pintores de nuestro tiempo, deciros que a mí me suelen agradar mucho más las cosas de Rafael de Urbino de lo que hagan las de Miguel Ángel, y esto por muchas razones, de las que os iré escribiendo algunas. Yo no osaría nunca decir entre hombres de intelecto que en lo que se refiere a cierto orgullo y terribilidad del dibujo, Miguel Ángel no tenga sin duda la palma de cuantos pintores jamás hubo en diversas edades<sup>62</sup>. Por lo que no sin razón fue cantado por el loadísimo Ariosto:

*Miguel, más que mortal Ángel Divino*<sup>63</sup>.

Pero de la misma manera añado que, como en la facultad de las letras y en todas las acciones del hombre, se debe mantener una cierta temperada medida, y cierta considerada conveniencia, sin la que ninguna cosa puede tener gracia ni estar bien<sup>64</sup>; así yo juzgo que esto no se busque menos en la pintura. Puesto que teniendo el pintor que representar al hombre, tiene por consiguiente que plasmar diversas condiciones y diversas operaciones de los hombres que no tienen puntos de semejanza entre sí. Esto, por mucho que sea más difícil el tener que pintar hombres terribles y de estatura gigante de lo que sea el hacerlas mansas y comunes, no quiere decir sin embar-

---

escribía las cartas a «Príncipes y Señores» del maestro) y que disponemos de un amplio perfil bibliográfico suyo que contiene traducciones y obras originales en latín gracias a los comentarios de Martinioni en su edición de la *Venetia Città Nobilissima* de Sansovino (1663). Todos estos datos en M. FAVILLA y R. RUGOLO, «Da un medesimo autore la poesia e la pittura»: Giovanni Mario Verdizzotti, tra Tiziano e Tasso», en *Tiziano. L'ultimo atto*, cat. exp. (Belluno-Pieve di Cadore, 15 de septiembre de 2007-6 de enero de 2008), ed. de L. PUPPI, Milán, Skira, 2007, pp. 55-68.

<sup>61</sup> Aparecida por primera vez en *Lettere* 1555, pp. 499-507, y transcrita y comentada en M. W. ROSKILL, *Dolce's Aretino...* cit., pp. 200-211 y en *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3 vols., ed. de P. BAROCCHI, Milán-Nápoles, 1971-1977, I, pp. 781-791.

<sup>62</sup> DOLCE 1557, fol. 8r-v: «Aquellos que se inclinaban por Miguel Ángel eran en su mayor parte escultores, los cuales se detenían únicamente en el dibujo y en la terribilidad de sus figuras».

<sup>63</sup> La popular lista de artistas dada por Ariosto en la segunda edición del *Orlando Furioso* de 1521 (XXXIII, 2) es discutida en DOLCE 1557 (fols. 9v-11r) en un ataque desesperado a la autoridad del que probablemente sea el autor favorito de Dolce para relativizar precisamente la sentencia citada aquí y para desvirtuar a Miguel Ángel a través de su "aliado" Sebastiano del Piombo.

<sup>64</sup> Es una adaptación de las difusas ideas de Baldassare Castiglione en la que se alude, sin nombrarla, a la *sprezzatura*. Sobre la influencia de *El cortesano* sobre Dolce cfr. Apartado 3. La conveniencia o *convenevolezza*, parte inherente a la invención pictórica, se refiere al decoro y a la correcta ambientación de escenas y personajes, tanto psicológica, ambiental e incluso de paisaje, a nivel de vestimenta o circunstancial (DOLCE 1557, especialmente fols. 22v-23r).

go que el pintor, cuyo objetivo debe ser imitar la naturaleza<sup>65</sup>, se dé siempre a fingir aquello que la naturaleza nunca o raramente suele producir. Que si bien no es cosa fabulosa que hayan existido los gigantes, de los que, además de lo que se lee en las historias griegas y latinas, las Sagradas Escrituras dan testimonio, esto no quita que ellos sólo existieran hace tiempo, o sea, en pocas edades. Por lo que el beato Agostino escribe que el haberse encontrado en Roma a una mujer de forma gigantesca poco antes de la llegada de los godos a Italia fue razón que para verla acudiesen hombres de diversas zonas, como si fuera un prodigio o un verdadero milagro de la naturaleza<sup>66</sup>. Y Dante aborreciendo semejantes estaturas, dijo admirablemente:

*La Naturaleza, cuando abandonó el arte  
De hacer semejantes animales, hizo muy bien,  
Para quitar tales ejecutores a Marte*<sup>67</sup>.

No debe por tanto el pintor, que es imitador y emulador de la naturaleza, reputar más bella en el hombre aquella forma que es más despreciada por la misma naturaleza. Antes bien, puesto que entre las bellísimas obras suyas la más querida y la más agradable al ojo es la variedad<sup>68</sup>, así debe procurar el pintor ser variado en sus cosas, y no siéndolo no puede deleitar cumplidamente. Ahora ved si esta parte tan necesaria se encuentra en las obras de Miguel Ángel. Que todas las figuras que él hace son grandes, terribles y espantosas. Diréis vos que la variedad está en los actos, que son todos diferentes los unos de los otros. Respondo que en esta misma variedad hay una misma semejanza entre los escorzos, las fierezas y los músculos. Por esto entonces parece a Miguel Ángel triunfar con infinito honor sobre Rafael y todos los demás pintores cuando muestra ser excelente en las mayores dificultades del arte. Y es cierto que estas dificultades se contienen mayormente en formar los desnudos y en el hacer escorzar las figuras. Pero me parece que en esto se le pueda responder que de la manera que el hombre, obrando naturalmente, no siempre representa actitudes que el pintor, para plasmarlas, tenga menester de utilizar escorzo alguno, por ello no es necesario que él vaya buscando estudiosamente estos escorzos en el pintar. E igualmente los desnudos, que corresponden raras veces. Por lo que las cosas difíciles (y además raras de ver) como lo son éstas, cuando se pintan de vez en cuando aportan más maravilla y mayor deleite. Y por tanto a mi juicio los escorzos resultan más respetables cuando el pintor, vencido por la estrechez del lugar o por la gran cantidad de figuras que participan de la invención, sabe acomodar muchas cosas en poco espacio. O sea, cuando sea inducido simplemente por los actos le conviene hacer escorzar un brazo, o una pierna, o una mano, o un pie, o una cabeza, u otro miembro, haciendo esto sin embargo con juicio y discreción (o sea, a veces, para demostrar que sabe)<sup>69</sup>. Y no habrá nadie que con razones me incline a creer que no se pueda en el pintar mostrar cada artificio mayor sin hacer siempre ver aquellas partes que la naturaleza nos

<sup>65</sup> Ivi, fol. 11r: «La pintura, en dos palabras, no es otra cosa que la imitación de la Naturaleza, y aquel que en sus obras más se le acerca, es el más perfecto maestro». También fols. 12r-v y 29r.

<sup>66</sup> De *Civ. Dei*, XV, 23.

<sup>67</sup> *Divina Comedia*, Infierno, XXXI, 49-51.

<sup>68</sup> Cfr. Apartado 3.

<sup>69</sup> DOLCE 1557, fols. 36v-37v: «Sucede también que algunas figuras se escorcen [...]. Esto no se consigue sin gran juicio y discreción. Pues se deben usar [...] raramente los escorzos, porque ellos, cuanto más raros sean, proporcionan mayor maravilla, y aún mucha más cuando el pintor, restringido por el espacio, gracias a éstos hace una gran figura en una pequeña parcela. Y también puede emplearlos para demostrar que sabe hacerlos [...]. No se deben rebuscar en

enseña a tener escondidas. E incluso en esto Miguel Ángel resulta demasiado, y excesivamente, licencioso, por no decir deshonesto<sup>70</sup>.

De la invención no digo nada, porque es juicio común de quien entiende que en esta parte él no sea muy capaz<sup>71</sup>. Por el contrario, si nosotros nos volvemos a considerar diligentemente las cosas de Rafael, veremos que, aún cuando en mayor parte sus figuras sean graciosas y delicadas, esto no quita que cuando el sujeto lo requería él no las haya hecho terribles y fieras. De la misma manera no faltó en formar desnudos y escorzos, según el lugar y las ocasiones, siempre (de todas maneras) teniendo consideración por la honestidad no solamente en las cosas sagradas, sino también en las profanas. Y mismamente ha buscado la variedad de tal manera que nos ha dejado pintados tantos viejos, jóvenes, niños, mujeres entradas en años y jóvenes, de diversas actitudes, estaturas y formas, que parece que la naturaleza en las cosas verdaderas no use mayor diversidad. En lo que se refiere a la diferencia de los sexos, de las edades y de las profesiones, se ve diferencia de músculos, de miembros, de aspectos y de movimientos. Además, que él según la variedad de las naciones, de los tiempos y de las costumbres ha fingido siempre diversidad de vestidos y de maneras por igual<sup>72</sup>. En estos vestidos él es maravilloso, porque no se encuentran en ellos confusiones o entrelazamientos de pliegues, ni la tanta dureza que demuestra pobreza de ingenio. Y se ve que su gentil juicio ha siempre respetado la condición y la naturaleza de los paños: por lo que unos pliegues buscan el raso, y otros el armiño. Y si bien es necesario que el paño en algunos lugares haga intuir el desnudo que hay debajo, hay que huir de caer en el extremo vicioso de que los paños parezcan pegados a las carnes<sup>73</sup>. Añado, que en torno a las proporciones de los cuerpos (en lo que consiste lo sumo del arte)<sup>74</sup> Rafael ha usado siempre una tal templanza que ninguna otra cosa se les desea, puesto que él no peca de demasiada esbeltez, ni por otra parte son sus figuras enanas, ni gordas, ni demasiado carnosas: por ello no tienen nada de seco, ni de mezquino y, lo que es principal alabanza del pintor, en todas se ven diligencia y amor, como de padre<sup>75</sup>. Todo está bien entendido, todo bien considerado, y

---

exceso en los bellos estudios [...]. Que se hagan en contadas ocasiones, para no enturbiar el placer [...]. Los escorzos son entendidos por pocos, por lo que a pocos deleítan, e incluso a los entendidos a veces dan más fastidio que placer [...]. Cuando están bien hechos engañan la vista de quien mira [...]. Y una única figura, convenientemente escorzada, basta para demostrar cómo el pintor, queriendo, la podría escorzar del todo».

<sup>70</sup> Sobre esta base Dolce elabora la crítica al *Juicio Final* de la Capilla Sixtina (Ivi, fols. 45r-46r). Cfr. además Apartado 2.

<sup>71</sup> Ivi, fols. 34v-r: «Que si bien veis en las pinturas de Miguel Ángel la distinción en general de la edad y de los sexos (algo que saben hacer todos), no la encontrareis ya en el apartado de los músculos».

<sup>72</sup> Ejemplificado en Ivi (fol. 26r) con el la descripción de un cartón de Rafael con la *Caida del Maná*: «Ha imaginado un verdadero desierto con casas de madera convenientes a la época y al lugar, y ha representado a Moisés con una efigie grave, vistiéndolo con largos hábitos y con una gran y augusta estatura, dando además a las mujeres judías vestidos con tejidos parecidos a los que usaban».

<sup>73</sup> Ivi, fols. 37v-38r: «En cuanto a los paños, el pintor debe atender a su calidad. Porque unos pliegues hacen el terciopelo y otros diferentes el armiño [...]. Es menester también ordenar estos pliegues en los lugares correspondientes, puesto que ellos demuestran lo que está debajo y van magistralmente plegándose donde les corresponde, pero que no se peguen o que el material parezca adherido a la carne. Y, de la misma manera que su dureza hace a la figura pobre y desgarbada, el exceso de faldones genera confusión y no gusta». Cfr. además la carta de Dolce a Paolo Crivelli en Apartado 1, nota 4.

<sup>74</sup> La concepción vasariana del dibujo como padre de las artes se encuentra también en Ivi (fols. 20v-21r), lo que explica que para Dolce sólo a través de la proporción, esencia del *disegno*, se pueda «superar a la naturaleza», no dejando de dar un canon ideal de proporciones en fols. 31r-32r. Cfr. además nota 76.

<sup>75</sup> Pregunta retórica en Ivi, fol. 49r: «¿Los desnudos de Rafael son tullidos, son enanos, son demasiado carnosos, están secos, tienen los músculos fuera de lugar, o alguna otra cosa mala?».

todo dentro de sus límites. No pintaba por casualidad, o por práctica, sino que lo hacía con mucho estudio, y tenía dos finalidades: una imitar la bella manera de las estatuas antiguas, y la otra contender con la naturaleza, de manera que viendo las cosas del vivo, les daba forma más bella, buscando en sus obras una perfección entera que no se encontraba en el vivo<sup>76</sup>. Puesto que la naturaleza no pone en un solo cuerpo todas sus bellezas, y mendigarlas en muchos es difícil. Reducirlas después en una figura, y que no desentonen, es casi totalmente imposible. Lo que se cree que hicieron antiguamente Fidias, Apeles y los demás famosos, y tenemos en más cosas el testimonio de Cicerón<sup>77</sup>. Y, si Zeuxis en formar su Helena se tuvo que servir de cinco chicas, ¿quién duda de que él no añadiese muchas partes de excelencia que en aquéllas no se encontraban?<sup>78</sup>

Pero, volviendo a Rafael, además de las cosas que he contado, raras son sus obras donde no se vea algún bello edificio, o alguna parte en perspectiva, que deleite sumamente. Y, en lo que se refiere a la invención, es siempre tal, que es creíble que la verdad de la historia no presentase las cosas mejor, ni de otra manera<sup>79</sup>.

En lo que se refiere al colorido, oigo decir que Rafael ha dejado muy atrás a todos aquellos que han pintado jamás en Roma y por Italia<sup>80</sup>, de lo que dan certeza los muchos retratos pintados por él y las cosas pintadas por su mano. Y si hay alguien que diga de otra manera, o éste está movido por la envidia, o es uno de los que aprecian más una cierta supersticiosa elegancia de colores que el arte. Como le sucedió ya al Papa Sixto, que había hecho pintar a algunos excelentes maestros ciertas historias, entre los cuales había uno que sabía poco. Estando las pinturas acabadas, él juzgó más bello el trabajo del pintor torpe, por razón de que él, conociendo el juicio del Papa, había enriquecido astutamente su obra de finísimos azules, esparcido oro por todas partes y usado colores que llenaban la vista<sup>81</sup>. No digo sin embargo que los bellos colores no adornen. Pero si sucede que, bajo el colorido y junto con el colorido no se contienen la belleza y perfección del dibujo<sup>82</sup>, la tarea es vana, y es de hecho como las bellas palabras sin el jugo

<sup>76</sup> Ivi, fol. 32r-v: «Se deben imitar las bellas figuras de mármol o de bronce de los maestros antiguos. Y el que pruebe y posea plenamente esta admirable perfección podrá muy seguro corregir los defectos de la naturaleza, y hacer sus pinturas notables y gratas a todos, puesto que las cosas antiguas contienen toda la perfección del arte, y pueden ser ejemplo de todo lo bello». Hay además relación directa con la carta de Rafael de las *Lettere* 1555, p. 228: «para pintar a una bella [Galatea], necesitaría ver más [mujeres] bellas», a lo que sigue la alusión a la famosa «Idea» (cfr. apartado 2). Se personifica así en el pintor la anécdota de Zeuxis y las cinco muchachas de Crotona, que Dolce no dejará de citar un poco más adelante.

<sup>77</sup> *Orator*, 2, 8, y *De oratore*, 3, VII, 26.

<sup>78</sup> PLINIO, *Hist. Nat.*, XXXV, 64. Aparece también en DOLCE 1557, fol. 29r.

<sup>79</sup> Ivi, fol. 24r-v: «En cuanto al orden [parte esencial de la *invenzione* junto a la conveniencia], es menester que el pintor siga parte por parte los acontecimientos de la historia que ha decidido pintar para que así los espectadores estimen que ese episodio no podría haber sucedido de otra manera que la representada por él».

<sup>80</sup> Ivi, fol. 51r-v: «Rafael superó en el colorido a todos aquellos que pintaron antes que él [...]. Las cosas pintadas por Rafael sobre muro adelantan en el colorido a muchos buenos maestros del óleo, y están difuminadas y unidas con un bellísimo relieve y con todo aquello que puede hacer el arte».

<sup>81</sup> Cfr. la biografía de Cosimo Roselli, protagonista de la anécdota, en G. VASARI (*Las Vidas...* cit., p. 384). Vasari emplea los mismos términos que utiliza Dolce, sirviendo esto a M. W. ROSKILL (*Dolce's Aretino...* cit., pp. 36 y 346) para establecer una fecha post quem de la carta no anterior a 1550.

<sup>82</sup> Cfr. la misma sentencia, pronunciada a la inversa, en Apéndice 2, nota 103.



ni el nervio de las sentencias. Por ello, a mi juicio, yerran los que, queriendo elogiar al maravilloso Tiziano, dicen que tiñe bien<sup>83</sup>. Que si él no mereciese más que este elogio, lo vencerían muchas mujeres que sin duda con el blanco y con el bermejo tiñen con tan bella manera sus caras que, en lo que se refiere a la apariencia de los colores, los hombres quedan engañados. Pero si ellas tienen la nariz larga, la boca grande y los ojos (donde están los signos de las gracias y de la belleza) bizcos o mal compuestos, las tintas de aquellos colores no bastan para que la fealdad u obscenidad desaparezcan<sup>84</sup>. Los elogios por lo tanto del pintar están principalmente en el disponer las formas, buscando en ellas lo bello y lo perfecto de la naturaleza. En lo que el excelentísimo Tiziano, como en todas las demás partes, es no sólo (en la manera en que lo tiene el mundo) divino, sino divinísimo y sin par, como aquel que con la perfección del dibujo acompaña la vivacidad del colorido de tal manera que sus cosas no parecen pintadas sino vivas<sup>85</sup>.

Otra parte quiere tener el pintor no menos necesaria que todas las demás. Esta es que las pinturas que hace muevan los afectos y las pasiones del alma, de manera que los espectadores se alegren o se turben según la cualidad de los sujetos, como hacen los buenos poetas y los oradores<sup>86</sup>. De que esta parte existiese entre los pintores antiguos da ejemplo la estatua del Laocoonte, que está en Roma en el Belvedere<sup>87</sup>. Conviene mismamente que las carnes tengan algo de suave y tierno, más o menos según lo requiera la cualidad de la figura. Que la suavidad de las carnes más pertenece a una mujer que a un hombre, a un joven que a un viejo, a un gentilhomme que a un campesino, a un hombre acostumbrado a vivir la vida en paz y delicadamente que a un soldado acostumbrado a las fatigas y a las armas y cosas parecidas<sup>88</sup>.

<sup>83</sup> Con *tingere* Dolce se refiere a la aplicación del color en sí, no al arte de saber aplicarlo, que es la esencia del *colorito*. DOLCE 1557, fol. 40r-v: «No se debe creer que la fuerza del colorido reside en la elección de bellos colores ([...] puesto que estos colores son ya bellos de todas maneras sin estar todavía dentro de la obra), sino en el saberlos manejar convenientemente».

<sup>84</sup> Ivi, fol. 39r-v, citando a PROPERCIO (*Elegiae*, I, 2, vv. 21-22) «reprendiendo a su Cintia, que manipulaba el colorite, [...] [deseando que mostrase] tal sinceridad y pureza de color como se veía en Apeles». Cfr. además L. DOLCE, *Dialogo della istitution...* cit., pp. 29v-30r: «Si nuestro miser Tiziano pintase una figura y la acabase totalmente, ¿no provocaría su enfado otro de aquel arte (considerando que fuese buen pintor) que poniendo las manos sobre ella, mutase o rehiciese alguna parte? ¿No sería esto estropear su obra? Claro que sí; ¿y las mujeres estimarán que el cambiar tan a menudo con los cosméticos su propio rostro, que es la misma imagen de Dios, no sea ofender al mismo Dios?».

<sup>85</sup> Cfr. la equiparación colorido-naturaleza-Tiziano en DOLCE 1557, fol. 99v-r (cfr. Apartado 2, nota 40) y fol. 54v («A Tiziano no sólo se le debe dar la gloria del perfecto colorido, lo que no alcanzó ninguno de los antiguos, o si lo alcanzó, faltó, a quien más, a quien menos, en todos los modernos. Por ello, como digo, él camina a la par de la naturaleza, por lo que cada figura suya está viva, se mueve, sus carnes tiemblan. No ha demostrado Tiziano en sus obras una elegancia vana, sino una propiedad conveniente de colores; no ornamentos afectados, sino la solidez de un maestro; no crudeza, sino lo suave y lo tierno de la naturaleza. Y en sus cosas combaten y juegan las luces con las sombras, y se pierden y disminuyen del mismo modo en que lo hacen en la naturaleza»).

<sup>86</sup> Ivi, fol. 12r: «Aret[ino:] [...] Los ojos son principalmente las ventanas del alma, y en ellos el pintor puede expresar cualquier pasión de manera oportuna, como las alegrías, el dolor, las iras, los temores, las esperanzas y los deseos. Pero claro, todo sirve al ojo de los espectadores. / Fab[rini:] [...] Parece sin embargo que de algún modo las figuras pintadas hablen, griten, lloren, ríen o hagan diferentes acciones. / Aret[ino:] Lo parece bien, pero sin embargo no hablan ni hacen ninguna de las otras cosas». Idea mejor argumentada en fls. 41 r-42 r.

<sup>87</sup> Alusión al *Laocoonte* vaticano también en Ivi, fol. 47r.

<sup>88</sup> Ivi, fol. 39v: «Es cierto que estas tintas se deben variar, y tener en consideración a ambos sexos, y a las edades y

Y las tintas deben de la misma forma variarse como las varía la naturaleza. Por lo que una extrema blancura no siempre gusta, es más, un cierto temperamento entre el blanco y el bruno contiene todo grado de belleza<sup>89</sup>, como se ve en la Santa Catalina de nuestro gran Tiziano que se encuentra en San Nicolás de los Hermanos Menores<sup>90</sup>. Pero al contrario, la tanta diversidad de colores que afecta en su mayor parte a las obras de los pintores de hoy día, además de saberse que ellos la buscan para dar relieve a las figuras y para deleitar a los ojos de los ignorantes, está también fuera de lo verosímil<sup>91</sup>. Y esto porque raras veces (y tal vez nunca) se ven juntos hombres de tantos uniformes donde unos estén cubiertos de paños bermejos, otros de amarillos, otros de color pavonazo, y éste de azul y aquél de verde.

Por tanto, estas bellas conveniencias, estas minutas consideraciones y estas nobles perfecciones del arte se encuentran en las cosas de Rafael. Por lo que no maravilla que, viviendo él, fuera amado y honrado por todos los mayores personajes y por todos los intelectos más bellos que entonces florecían<sup>92</sup>, y muriendo haya dejado de sí fama y admiración en todo el mundo, de manera que cada papel y dibujo suyo es estimado como se estiman las gemas y el oro. Estas son en parte las razones que, a mi juicio (si es que tengo), hacen que deleiten más las cosas de Rafael que las de Miguel Ángel. Quitando sin embargo que yo no estime a Miguel Ángel, como dije antes, divino. Que él ha sido el primero que en esta edad ha dado luz y perfección a la pintura, y se estima también que él ha conducido a la escultura a la excelencia de los antiguos<sup>93</sup>. Pero vos tendréis por demasiado atrevido que yo quiera hablar de tales cosas tan a la ligera. Pero quien esté fundado sobre razones tan elaboradas no puede errar donde sin embargo yerran una infinidad de pintores que no las saben, y por manchar irrespetuosamente un lienzo o la tabla con un retrato o con diversas figuras hechas más por una larga costumbre que por reflexión o arte, quieren no solamente ser tenidos por grandes maestros, sino pasar por delante de Rafael, Miguel Ángel o Tiziano, y no siendo estimados, se lamentan no de su ignorancia, sino de la fortuna. Como también sucede a muchos de nosotros escritores. Estad sano. Y decid al ingenioso Camilletto, chico de gran esperanza, que se empeñe mucho y estime de saber poco, que por este camino se llega a la deseada perfección de cualquier cosa<sup>94</sup>.

---

condiciones. En cuanto a los sexos, un tipo de color es el que conviene a las carnes de una joven, y otro a las de un joven. Acerca de la edad, se requiere un color para un viejo y otro para un joven. Y sobre la condición, que no se busque en un campesino lo que pertenece a un gentilhomme». Cfr. además la carta a Contarini en Apéndice 2.

<sup>89</sup> Ivi, fol. 39r: «Y las sombras son demasiado intensas, y la mayoría de las veces acaban siendo puro negro. Y muchos otros las hacen demasiado blancas, y otros muy rojas. Yo desearía un color antes pardo que inconvenientemente blanco».

<sup>90</sup> La figura de Santa Catalina, a la izquierda de la *Pala de San Nicolás* encargada por Germano del Casale para la iglesia veneciana de San Niccolò dei Frari o della Lattuga y ejecutada seguramente entre 1520 y 1525 (hoy en la Pinacoteca Vaticana, cfr. H. E. WETHEY, *The paintings of Titian. 1. The religious paintings*, Londres, Phaidon, 1969, cat. 63, pp. 107-208), aparece descrita en DOLCE 1557 (fol. 54r-v): «con un giro elegantísimo, divina en el rostro y en todas sus partes». Y también: «Cuando Pordenone fue a ver esta obra, dijo del San Sebastián [a la derecha de la pala]: “Yo creo que Tiziano en aquel desnudo ha puesto carne, y no color”».

<sup>91</sup> Es en este sentido en el que hay que entender la crítica a las «malas tintas» de la *Pala de San Nicolás en la gloria* de Lorenzo Lotto en la iglesia veneciana de los Camrini en Ivi, fol. 39v.

<sup>92</sup> Cfr. Ivi, fol. 9v: «Sé que muchos han escrito honradamente de Rafael: como Bembo, que lo iguala a Miguel Ángel (y escribió esto cuando Rafael era un jovencillo). Castiglione le da el primer puesto entre los pintores. Polidoro Virgilio lo iguala a Apeles, y lo mismo hace vuestro Vasari aretino en las vidas de los pintores».

<sup>93</sup> Cfr. Apartado 1, nota 9. La auto-cita de Dolce es prácticamente textual.

<sup>94</sup> Esta es la primera mención documentada del pintor bresciano Camillo Ballini, hijo de Gasparo. Esta identificación, hecha también por M. HOCHMANN, *Peintres et commanditaires à Venise* (1540-1628), Roma, École Française de Rome,

## 2. Carta de Lodovico Dolce

**Argumento:** Describe a este docto y virtuoso hombre la forma de una pintura del excelentísimo Tiziano.

### Al Mag. M. Alessandro Contarini <sup>95</sup>.

Si yo supiese ahora retratar bien a V. S. con mis palabras el Adonis de Tiziano como usted pocos días hace me pintó a mí con las suyas el cuadro de Rafael de Urbino, yo quiero creer que indudablemente vos diríais que no hubo jamás pintada ni imaginada cosa de mayor perfección por pintor, ni antiguo ni moderno. Incluso el poco que yo sabré sombrear con esta pluma bastará, si yo no me engaño, para crear en vuestro buen ánimo una maravilla tal, como la que produjo hace tiempo mi lengua en el del Magnífico Pietro Gradenigo<sup>96</sup>. De manera que soñándose él por la noche una excelencia incomparable, en el día que siguió (queriéndola certificar con sus ojos), yendo a verlo encontró que el efecto en muchísimo adelantaba a su imaginación y a mi esbozo.

Fue esta poesía de Adonis poco tiempo atrás enviada por el divino Tiziano al Rey de Inglaterra<sup>97</sup>. Y para comenzar con la forma, él lo ha hecho de la estatura conveniente a un muchacho de dieciséis o dieciocho años, bien proporcionado, con gracia y en todas sus partes hermoso, con una tinta carnal amable que le demuestra delicadísimo

1992, pp. 103-104, hace suponer que “Camilletto” haya sido aprendiz de Tiziano, como demostrarían dos palas de altar cuyas firmas refieren una deuda que, paradójicamente, no es estilística (*San Lorenzo que bautiza al hijo del carcelero* de la Abadía de Praglia, Padua, donde firma «*Camillus Ballinus / De Titiani Faciebat / 1574*» y *Cristo muerto con dos ángeles y los santos Faustino y Jovita* de la iglesia parroquial de Fasano di Gardone Riviera firmada «*Camillus Ballinus Titiani Alumnus / Faciebat / M.D.L.XX.VIII*»), quedando confirmado por una carta de Aldo Manuzio el Joven a Vespasiano Gonzaga de 1584 donde Ballini aparece citado en calidad de «discípulo del gran Tiziano». Recordando que Dolce se refería un «joven» Gasparo Ballini en 1545, probablemente recién casado (cfr. Apartado 3, nota 46), se podría encuadrar el nacimiento de Camillo poco después de esta fecha, y que el joven, al publicarse la presente carta, contase con unos 9 o 10 años. Sea como fuere, la entrada en el taller de Tiziano seguramente aconteció después del retorno del maestro de su segundo viaje a Augsburgo en 1551. Por otra parte, una serie de documentos indican que Tiziano, por explícita solicitud del *dux* Alvise Mocenigo, debió estimar y tasar un retrato hecho por Camillo. Realizó además algunas pinturas para la *Sala dello Scrutinio* del Palacio Ducal de Venecia y unos frescos en el Palacio Barbarigo del Gran Canal. Mientras esperamos las conclusiones que del artista ofrecerá G. TAGLIAFERRO (con B. AIKEMA, M. MANCINI y A. J. MARTIN, *Le Botteghe di Tiziano*, en prensa), a quien remito para estas y muchas más indicaciones y al que agradezco la señalación de la documentación citada, cfr. N. IVANOFF, voz «Ballini, Camillo», en *Dizionario Biografico degli Italiani*, 5, Roma, Istituto Della Enciclopedia Italiana, 1963, pp. 598-599.

<sup>95</sup> Transcrita y comentada en M. W. ROSKILL, *Dolce's Aretino...* cit., pp. 212-217. Traducida al español en P. BEROQUI, *Tiziano en el Museo del Prado*, Madrid, s.n., 19462, pp. 184-186, y parcialmente por C. ALONSO en F. CHECA, *Tiziano y la monarquía...* cit., pp. 116-117. Mi versión, no conforme, es inédita.

<sup>96</sup> Yerno de Pietro Bembo, estuvo en contacto con Dolce. Cito de E. A. CICOGNA, «Memoria...»... cit. (*passim*): Dolce le dedica una burlesca incluida una recopilación de *Opere Burlesche* (Florencia, Giunti, 1548), le recuerda entre los varios escritores venecianos ilustres en la L. Dolce, *Osservazioni...* cit., le dedicó su edición de las *Prose* de Bembo (1556), y en las *Rime di M. Pietro Gradenigo* (1583) aparecen tres sonetos de Dolce dedicados a Gradenigo y seis de Gradenigo a Dolce. Una de las *Lettere* 1555 (p. 481) es de Giorgio Gradenigo a Pietro Gradenigo en torno a unas rimas del segundo.

<sup>97</sup> Cfr. Apartado 2, con las cartas de Tiziano a Felipe en torno a la obra. De nuevo recordándola «para el rey de Inglaterra» aparecerá en DOLCE 1557, fol. 59r. Otra mención a la obra en L. DOLCE, *Dialogo... nel quale si ragiona del modo di accrescer e conservar la memoria*, Venecia, Giovan Battista y Marchio Sessa, fols. 86v-87r (ed. moderna de A. TORRE, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2001, pp. 146-147).

y de sangre Real<sup>98</sup>. Y se ve que en el aspecto del rostro este único maestro ha tratado de exprimir cierta belleza graciosa que, participando de lo femenino, no se alejase sin embargo de lo viril. Quiere decir que como mujer tendría no sé qué de hombre, y como hombre algo de bella mujer<sup>99</sup>, mixtura difícil grata y sumamente (si creer debemos a Plinio) estimada por Apeles<sup>100</sup>. En lo que se refiere a la actitud, a él se le ve moverse, y el movimiento es fácil, gallardo y de gentil manera. Puesto que parece que él esté en camino para separarse de Venus con ardiente deseo de salir a la caza. En una mano tiene un venablo de cazador<sup>101</sup>. El otro brazo está magistralmente atado con el lazo de los perros, que son tres y en diversos actos, de tan bella forma y tan naturalmente pintados que parece que olfateen, ladren y estén deseosos de afrontar cualquier bestia. El chico está vestido con un pañito corto hasta la mitad de la pierna, con los brazos desnudos y calzado con dos sandalias altas muy verdaderas, con algunas lazadas embellecidas con perlas, que lustran y parecen orientales. Gira la cara hacia Venus, con ojos alegres y risueños, abriendo ligeramente los dos labios rosados, o mejor de vivo coral<sup>102</sup>, y parece que con mimos lascivos y amorosos la conforta para que no tema, por lo que entre la sensualidad de la mirada y el mover de la boca, demuestra manifiestamente lo intrínseco de su ánimo, y todo ello sirve en lugar de las palabras. Ni se puede discernir que parte sea más bella, porque cada una separadamente y todas juntas contienen la perfección del arte. Y el colorido contiene con el dibujo y el dibujo con el colorido<sup>103</sup>. A quien le falta tal colorido no se puede considerar pintor. Que no basta saber formar las figuras en dibujo excelentes si después las tintas de los colores que deben imitar la carne “tienen aspecto de pórvido o de terroso” y están privadas de aquella unión, ternura y vivacidad que hace en los cuerpos la naturaleza. Pero se lee en las cosas de los pintores antiguos que algunos engañaron a los pájaros y otros a los caballos<sup>104</sup>. Y vos sabéis que, como por

<sup>98</sup> Respetamos la mayúscula en «Real» («Reale») por la doble interpretación del término, pudiéndose referir tanto la veracidad de la figura como a su origen noble, pues L. DOLCE, *La favola d'Adone...* cit. fols. 51v-53v, recogiendo la versión más extendida del nacimiento de Adonis, le hace hijo del incesto de Mirra y su padre Tías, rey de Esmirna.

<sup>99</sup> Dolce 1557, fol. 34r-v: «Considero que un cuerpo delicado debe anteponerse a uno musculoso, y la razón es esta: que es más fatigoso para el arte imitar las carnes que los huesos, porque en éstos no hay más que dureza, y en aquéllas solo se contiene la ternura, que es la parte más difícil de la Pintura [...]. No se deben confundir los sexos. Pero esto no quita que se encuentren muchísimos hombres delicados (como por lo general son los gentilhombres) que no llegan a parecerse a mujeres ni a Ganímedes».

<sup>100</sup> El concepto de *charis* (PLINIO, *Hist. Nat.*, XXXV, 79), confundido con el de «gracia», aparece también en DOLCE 1557, fol. 50r: «Aret[ino:] [...] se encuentra en ellas [las obras de Rafael] aquella parte que tenían, como dice Plinio, las figuras de Apeles, esto es, la “venustà”, que es ese no sé qué que tanto suele gustar tanto en los pintores como en los poetas, de manera que llenan los ánimos ajenos de infinito placer, sin saber de qué parte sale aquello que tanto nos gusta [...]. Fab[rini:] Esto que vos llamáis “venustà” fue llamada “charis” por los griegos, y yo la expondría como “gracia”». Una valiosa contextualización de este tópico en F. H. JACOBS, «Aretino and Michelangelo, Dolce and Titian: Femmina, Mascolo, Grazia», en *The Art Bulletin*, LXXXII, 2000, pp. 51-67: 61-62, y E. DE HALLEUX «Vénus et Adonis, colorito et disegno: un idéal amoureux androgyne pour la peinture à l'huile?», en *Studi Tizianeschi*, V, 2007, pp. 166-181.

<sup>101</sup> K. HOSONO («Venere e Adone...») cit., p. 132) recuerda que la única composición que presenta Adonis con lanza en mano es L. DOLCE, *La favola d'Adone...* cit., fol. 53v: «tomado en la mano su reluciente dardo / no fue en levantarse del verde prado tardó».

<sup>102</sup> Ivi, fol. 47r: «La diosa miraba, más de mil veces / los labios impresos en aquel coral ardiente».

<sup>103</sup> Cfr. la misma sentencia, pronunciada a la inversa, en Apéndice 1, nota 82.

<sup>104</sup> DOLCE 1557, fol. 38r: «Zeuxis pintó un racimo de uvas tan parecido a la verdad que los pájaros a ellas volaban, creyéndolas uvas verdaderas [PLINIO, *Hist. Nat.*, XXXV, 65]. Y Apeles mostró unas pinturas de caballos hechas por diversos pintores a algunos caballos reales, que permanecieron quietos, sin que apareciese en ellos ninguna señal de

la bondad del dibujo ninguno es superior a Tiziano, tiénese así por verdadera que en esta parte del colorear ninguno lo igualase jamás<sup>105</sup>.

Pero vengamos a la Venus; se ve en ella un juicio sobrehumano. Que teniendo él que pintar una diosa tal, se representó en el ánimo una belleza ya no extraordinaria, sino divina; y para decirlo en una palabra, una belleza conveniente a Venus, puesto que se parece a aquella que mereció en Ida la manzana de oro<sup>106</sup>. Aquí hay muchas cosas que decir que tienen todas del milagroso y del celeste, que no estoy seguro de recordar, y menos de escribir. La Venus está girada de espaldas no por falta de arte, como hizo aquel pintor<sup>107</sup>, sino para demostrar doble arte<sup>108</sup>. Porque girando la cara hacia Adonis, esforzándose con ambos brazos por retenerlo, y medio sentada sobre un duro paño color pavonazo, muestra por todas partes algunos sentimientos dulces y vivos, y tales que no se ven sino en ella, siendo todavía maravillosa astucia de este espíritu divino que en las últimas partes se reconozca el pliegue que le causa estar sentada. ¿Pero cómo? Puede decirse con verdad que cada golpe de pincel sea de aquellos golpes que suele hacer de su mano la naturaleza<sup>109</sup>. El aspecto es mismamente como se debe creer que fuese aquél de Venus (si es que ella existió), en que aparecen manifiestos signos del miedo que sentía su corazón del infeliz fin que al joven acaeció<sup>110</sup>. Y si la Venus que salía del mar pintada por Apeles (de la que hacen tanto ruido los poetas y los escritores antiguos)<sup>111</sup> tuvo la mitad de la belleza que se ve en ésta, ella no fue indigna de aquellos elogios. Os juro, mi señor, que no se encuentra hombre tan agudo de vista y de juicio que viéndola no la crea viva, a ninguno tan enfriado por los años o tan duro de rigidez que no se sienta calentar, enternecer o conmoverse en las venas toda la sangre. No es maravilla que si una estatua de mármol pudo con los estímulos de su belleza penetrar en las médulas de un joven de

---

que les reconociesen como caballos. Pero después les presentó un cuadro suyo, donde había un caballo pintado por su mano. Aquellos mismos caballos relincharon nada más verlo [Ivi, XXXV, 95].»

<sup>105</sup> Cfr. Apéndice 1, nota 85.

<sup>106</sup> La manera de representar a un personaje como lo requiere el argumento aparece en DOLCE 1557, fol. 33v. Para Dolce, conviene que Venus evoque el Juicio de Paris sobre el monte Ida porque, en L. DOLCE, *La favola d'Adone...* cit., fols. 45r y 51r, la responsable de la muerte de Adonis es Juno, celosa de no haber sido ella la galardonada con la manzana de oro. Cfr. además K. HOSONO («Venere e Adone di Tiziano...» cit., pp. 131 y 141-142), que no contempla este comentario de Dolce.

<sup>107</sup> No he sido capaz de encontrar referentes a este comentario.

<sup>108</sup> En alusión al comentario de Tiziano en su carta a Felipe rey de Inglaterra (cfr. Apartado 2) acerca de la *varietà*, que en el cuadro no sólo se encuentra respecto a la *Danae* del Prado, sino también en la contraposición de ambos personajes en la escena. Tal vez el discurso del *paragone* con la escultura se deba a que el modelo de Tiziano para la postura de Venus esté extraída del relieve *Lecho de Policleto*. Cfr. D. ROSAND, «La pasión de Venus y Adonis», en VV. AA., *Tiziano y el legado veneciano en el Museo del Prado*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2005, pp. 205-225: 212-216.

<sup>109</sup> DOLCE 1557, fol. 22r-v: «El colorido se refiere a las tintas con las cuales la naturaleza pinta (que así puede decirse) de manera varia las cosas animadas e inanimadas».

<sup>110</sup> K. HOSONO («Venere e Adone...» cit., p. 133-134) relaciona esta frase con L. DOLCE, *La favola d'Adone...* cit., fol. 51r, cuando Venus, mientras está por irse al Olimpo, «presagia y adivina la muerte / de él [Adonis], el único que le gusta y deleita / sintió, celando en gran dolor en vano, / apretársele el corazón por una helada mano».

<sup>111</sup> DOLCE 1557, fol. 32r: «Se debe entonces elegir la forma más perfecta, imitando en parte la naturaleza. Era lo que hacía Apeles, quien retrató en su tan celebrada Venus saliendo del mar (de la que dice Ovidio [*Ars Amandi*, III, vv. 401-402] que si Apeles no la hubiese pintado, hubiera estado siempre sumergida entre las olas) a Frine, famosísima cortesana de su tiempo, y también Práxiteles sacó la bella estatua de la Venus de Gnido de la misma joven [*ATENEIO, Deipnosophistai*, XIII, 509-510].»

manera tal que él dejó la mancha<sup>112</sup>, ¿qué debe pues hacer ésta, que es de carne, que es la belleza misma, que parece que respira?

Se encuentra en el mismo cuadro una mancha de un paisaje<sup>113</sup> de manera que el verdadero no es tan verdadero, donde sobre una pequeña loma no lejos de la vista hay un niño Cupido que se duerme a la sombra, que le bate directa sobre la cabeza. Y en torno tiene esplendores y reflejos de sol maravillosísimos que iluminan y alegran todo el paisaje. Pero todo esto que me he esforzado por deciros es una insinuación pequeña con respecto a la divinidad (que otra palabra no conviene) de esta pintura. Os puede bastar que ella es de mano de Tiziano, y hecha para el rey de Inglaterra. Vos señor mío dignaos entonces de los frutos elegantísimos de vuestro ingenio, que junto con los bellos estudios de las letras acompañáis el ornamento de cada virtud escogida y loable.

---

<sup>112</sup> PLINIO, *Hist. Nat.*, XXXVI, 21 [también VII, 127] «Dicen que uno que se había enamorado de ella [de la estatua de Venus de Cnido de Praxíteles], que se había enamorado de ella, se escondió durante la noche y la abrazó fuertemente y la mancha dejada sobre ella fue el inicio de su pasión» (Ed. citada: PLINIO, *Textos de Historia del Arte*, ed. de E. TORREGO, Madrid, Antonio Machado Libros, 2001<sup>2</sup>, p. 135).

<sup>113</sup> Es la primera mención al paisaje de Tiziano como «*macchia*», término que disfruta de una amplia fortuna en la crítica tizianesca y que ve su definición más feliz en la segunda edición de G. VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori, ed architettori* [Florenca, Giunti, 1568], ed. de G. Milanesi, 9 vols., 1878-1881, VII, p. 459, impresionado por las últimas obras del maestro «ejecutadas con golpes, densos trazos y manchas, de manera que de cerca no se pueden ver, y de lejos aparecen perfectas». Una admiración todavía contemporánea: B. AIKEMA, «Pittura di macchia: Tiziano e gli altri fra Venezia e l'Europa», en *L'ultimo Tiziano...* cit., pp. 89-99.



**Fig. 1.** Tiziano Vecellio. Venus y Adonis (Madrid, Museo Nacional del Prado)



**Fig. 2.** Tiziano Vecellio y taller. Venus y Adonis (Londres, National Gallery)