

Pietro Aretino, Lodovico Dolce y el *Juicio Final* de Miguel Ángel

Santiago Arroyo Esteban

Universidad Complutense de Madrid
sarroyoesteban@gmail.com

Recepción: 31/10/2014, Aceptación: 07/01/2015, Publicación: 22/12/2015

Resumen

Este artículo pretende evaluar la recepción del *Juicio Final* de Miguel Ángel en la producción literaria de Pietro Aretino y Lodovico Dolce para analizar la medida en que sus puntuales críticas a la falta de honestidad del fresco sixtino respondieron a intereses personales y/o ideológicos concretos.

Palabras clave

Juicio Final; Miguel Ángel; Pietro Aretino; Lodovico Dolce; *ut pictura poesis*; dibujo; colorido; teoría del arte; pintura; crítica de arte

Abstract

Pietro Aretino, Lodovico Dolce and Michelangelo's Last Judgment

This paper attempts to evaluate the reception of Michelangelo's *Last Judgment* in the literary production of Pietro Aretino and Lodovico Dolce to explore if personal or ideological interests moved them to attack the lack of honesty in the Sistine fresco.

Keywords

Last Judgment; Michelangelo; Pietro Aretino; Ludovico Dolce; *ut pictura poesis*; disegno; colorito; art theory; painting; art criticism

Los debates surgidos en torno al *Juicio Final* [fig. 1] pintado por Miguel Ángel (1475-1564) en la Capilla Sixtina entre 1536 y 1541 lo convirtieron, desde su creación, en un incómodo caballo de batalla entre arte y decoro, anticipando muchas de las disputas acerca de la correcta representación de las imágenes religiosas que se producirían en la inminente Contrarreforma. La presencia de potentes figuras desnudas, cargadas de la *terribilità* propia del maestro toscano, y de elementos iconográficos de difícil interpretación en la obra no tardó en ocasionar reproches por parte de algunos miembros de la curia papal que siguió de cerca su ejecución, adelantando de este modo las críticas por falta de honestidad en el fresco que concluirían con la intervención de Daniele de Volterra (1509-1566) cubriendo las partes pudendas de muchos de los personajes allí representados.¹



Figura 1.

Miguel Ángel, *Juicio Final*. 1536-1541. Ciudad del Vaticano, Capilla Sixtina.

1. Sobre la recepción del *Juicio Final* en la fortuna crítica de Miguel Ángel y en relación a la Contrarreforma, véanse: De Maio (1978); Barnes (1998: especialmente 71-101); Schlitt (2005); Battisti (2012).

Es Giorgio Vasari (1511-1574) quien nos pone en la pista de la primera crítica al *Juicio Final* en sus *Vite*. El biógrafo narra la visita de Pablo III Farnesio (1468-1549) con su maestro de ceremonias Biagio da Cesena (1463-1544) a la capilla, cuando a Miguel Ángel aún le quedaba por pintar un cuarto del gran fresco. Al ser interrogado por el papa sobre su opinión del trabajo realizado, Biagio da Cesena

disse essere cosa disonestissima in un luogo tanto onorato averi fatto tanti ignudi, che si deonestamente mostrano le lor vergogne, e che non era opera da cappella di Papa, ma da stufe e d'osterie.²

El episodio, que concluye con la venganza que se tomó Miguel Ángel al retratar dentro del fresco al maestro de ceremonias en la figura de Minos [fig. 2], no hubiera podido sorprender al lector mínimamente enterado, puesto que las palabras de Vasari correspondían a una polémica ya en marcha que enfrentaba conceptos tales como la *difficoltà* del arte y la profunda doctrina alegórica que se manifestaban en el fresco con la falta de propiedad al representar esos *ignudi*, que según sus detractores no se correspondían con la calidad del lugar en el que se exponían.



Figura 2.

Miguel Ángel, *Juicio Final*, detalle con Biagio da Cesena representado como Minos. 1536-1541. Ciudad del Vaticano, Capilla Sixtina.

2. Vasari (1568: III, 747). Este anécdota aparecía también en la primera edición de las *Vite* de 1550, aunque no tan detallada (Vasari 1991: 906-907).

No obstante, no faltaron voces que, basándose de manera oportunista en esta problemática surgida en torno al *Juicio Final*, orientaron de manera programática sus críticas a Miguel Ángel en pos de intereses personales o ideológicos concretos. Así, los pioneros ataques al fresco del toscano Pietro Aretino (1490-1556) [fig. 3] y del veneciano Lodovico Dolce (h.1510-1568) [fig. 4] han de evaluarse en un contexto más amplio donde no faltan las segundas intenciones. Por ejemplo, el hecho de que las críticas provengan del mundo veneciano es algo que no puede dejarse de lado al considerar que, precisamente durante estos años centrales del *Cinquecento*, se originó un conflicto entre las personalidades de las escuelas de pintura véneta y toscana que no hizo sino agravarse con los años. De este modo, parecían hacerse irreconciliables el intelectualismo derivado del *disegno* toscano-romano y la sensualidad propia del *colorito* de los pintores de la Laguna, lo que acabó por traducirse en una contraposición directa entre los abanderados de ambas maneras de entender la pintura: Miguel Ángel y Tiziano (h.1490-1576). Y es precisamente el posicionamiento a favor del pintor de Pieve di Cadore lo que nos da la clave para comprender el tono severamente crítico reservado al maestro toscano y a su *Juicio Final* en el *Dialogo della pittura* (1557) de Dolce.³ Este texto, como es sabido, supone una respuesta a la primera edición de las *Vite* de Vasari (1550), obra en la que el biógrafo de Arezzo establecía un compendio con las biografías de los artistas italianos que, desde Cimabue, habían contribuido a la llegada y eclosión de la *maniera* moderna de las artes. Sin embargo, la recopilación de vidas no dejaba de mostrar un alineamiento personal por parte de su autor, que perfiló un discurso historiográfico tendente a ensalzar a la pintura toscana y a Miguel Ángel. Ello hacía que Vasari debiera faltar a su intención primigenia de no tratar sobre artistas vivos en el momento de la publicación de la obra⁴ para concluir su libro con la biografía de Buonarroti, poniendo así punto y final a un plan concienzudamente elaborado y, como vemos, no exento de dobles intenciones.

3. Sobre esta obra véanse las siguientes ediciones modernas: Roskill (1968), Dolce (1960-1962); Rhein (2008); Dolce (2010).

4. La redacción de la *vita* de Benedetto da Rovezzano, escultor todavía vivo en 1550, quedaba justificada por haber «morto per l'arte» al haber quedado ciego. Vasari (1991: 672).



Figura 3.

Tiziano Vecellio, *Pietro Aretino*. 1545.
Florencia, Galleria Palatina di Palazzo Pitti.



Figura 4.

Giovanni Battista Pittoni (?),
Lodovico Dolce, en *Le Prime imprese
del Conte Orlando*, Venecia, Gabriel
Giolito de' Ferrari, 1573.

La lectura de la obra vasariana debió de dejar perplejos a muchos de sus lectores, o por lo menos a aquellos ajenos al sistema florentino de las artes. Podemos recrearnos imaginando la reacción de Tiziano al ver que su nombre apenas aparecía citado, de manera esporádica, en el texto, porque, por seguir aún vivo, Vasari decía que no correspondía hablar de él.⁵ De este modo, al dar a Miguel Ángel un protagonismo tan obvio, ensalzando al *disegno* toscano por encima de la personalidad del resto de las escuelas pictóricas italianas, se establecía una jerarquía en el campo de la pintura que no tardaría en ser contestada.

Tras siete años reuniendo argumentos,⁶ Lodovico Dolce acabaría por dar a la imprenta el *Dialogo della pittura*, un texto de elaborada teoría pictórica orientado en gran medida a relativizar el gusto estético toscano para, después, reivindicar la personalidad artística de Tiziano, a quien se le dedica la biografía que las *Vite* le habían negado. Sin embargo, esa no fue la primera preocupación del diálogo.

5. Vasari (1991: 560).

6. Principalmente mediante la redacción de dos cartas de sujeto artístico, dirigidas una a Alessandro Contarini y la otra a Gasparo Ballini, publicadas en 1555 en la segunda edición de una recopilación de *Lettere di diversi* editada por Lodovico. Las cartas en Dolce (ed.) (1555: 499-705 y 530-534) y Dolce (2010: 226-237). Véase, además, Arroyo (2009).

No hay que olvidar que Dolce afrontó la cuestión como el literato que era,⁷ por lo que el primer escollo que se vio obligado a superar fue el prejuicio, sostenido por muchos artistas, de que los literatos carecían de los conocimientos necesarios para enjuiciar sobre pintura.⁸ Ello le llevará a crear un programa eminentemente teórico, del que descartó voluntariamente las cuestiones técnicas asociadas a la pintura⁹ para establecer un discurso que, basado en el lema horaciano *ut pictura poesis*, demostrara el hermanamiento entre pintor y literato a través de las reglas de creación artística de las que se valía cada cual en sus obras. Por ello, Dolce tradujo las partes de la creación retórica plasmadas en *La poetica* de Bernardino Daniello (1536) al campo de la pintura, convirtiendo la *inventio* en *invenzione* (invención), la *dispositio* en *disegno* (dibujo) y la *elocutio* en *colorito* (colorido),¹⁰ conceptos con cuya definición pretendía proporcionar al lector unos parámetros críticos sobre los que fundar válidos juicios estéticos. Por ello, serán los literatos antiguos y modernos las principales fuentes de autoridad reconocidas en el tratado,¹¹ en el que solamente aparecen citados de manera anecdótica los escritos artísticos de Leon Battista Alberti y del propio Vasari¹² (aun cuando la deuda dolceana con sus obras sea evidente). Y para acabar de estrechar la distancia entre pintores y literatos, Dolce hace un llamamiento a la colaboración entre ellos, señalando el beneficio que los artistas podrían obtener de sus compañeros de letras:

Onde si come è di grande utile a un letterato per le cose, che appartengono all'ufficio dello scrivere, il saper disegnare: così ancora sarebbe di molto beneficio alla profession del Pittore il saper lettere. Ma non essendo il Pittor letterato, sia almeno intendente, come io dico, delle historie, e delle Poesie, tenendo pratica di Poeti, e d'huomini dotti.¹³

7. Sobre la biografía y producción literaria de Lodovico Dolce, véase: Cicogna (1862); Romei (1991); Terpening (1997); Santiago Arroyo en Dolce (2010: 15-20).

8. Ello también puede entenderse como señal de una rivalidad conceptual y reivindicativa entre poesía y pintura por parte de los artistas. Sin espacio para profundizar en esta cuestión, remito a Jossa (2008) y a Spagnolo (2008).

9. El propio Dolce (2010: 106-107) llegará a afirmar que «non niego gia, che'l Pittore non possa haver cognitione di certe minutezze, di che non havrà contezza un'altro, che Pittore non sia. Ma queste, se ben saranno importanti nell'operare, saranno elle poi di poco momento nel giudicare».

10. Sobre la presencia de esta tripartición en la teoría pictórica del Renacimiento veneciano y su vínculo con la obra de Daniello, véase Gilbert (1943-1945) y Arroyo (en prensa).

11. Dolce se justificaba acudiendo a Aristóteles y a Plinio (2010: 106-107), fuentes de autoridad en todos los tratados artísticos del Renacimiento: «Vedete, che Aristotele scrisse della Poesia, e non fu Poeta: scrisse dell'arte Oratoria, et però non fu Oratore; scrisse anco (perche mi potreste dire, ch'egli quelle facultà havesse imparate, se ben non le esercitava) di animali e di altre cose, che non erano di sua professione. e similmente Plinio trattò di gemme, di statue, e di Pittura: ne fu lapidario, ne statuario, ne Pittore».

12. Dolce (2010: 96-97, 158-159, 174-177). Vasari, mencionado en tres ocasiones, aparece aludido como fuente de las noticias biográficas de los artistas, no como autoridad en materia de arte.

13. Dolce (2010: 130-133). El tópico del *ut pictura poesis* en el diálogo de Dolce ha sido abordado en los clásicos estudios de Lee (1982) o Pozzi (1967). Acerca de los vínculos entre Dolce y Tiziano, véase Arroyo (2011).

Dolce apunta esta cuestión siendo consciente de que Tiziano, el protagonista de su diálogo, supo rodearse y contó con el consejo de algunas de las principales personalidades literarias de su época, y su círculo de amistades así lo demuestra. Autores como —por mencionar únicamente a quienes aparecen recordados en el *Dialogo della pittura*— Pietro Aretino, Pietro Bembo, Andrea Navagero, Giulio Camillo, Ludovico Ariosto, Daniele Barbaro o Giovanni Mario Verdizotti gravitaron en torno al pintor y —unos más que otros— interactuaron con él y con su arte.¹⁴ Y aunque Dolce pretendiese encuadrar especialmente esa colaboración —o al menos así se desprende del tono del texto— entre el pintor y los «huomini dotti» en el marco de las interpretaciones literarias, de la conversión a imagen de un episodio literario, de lecturas iconográficas y alegóricas, o incluso de traducción literaria en el caso de que el pintor se encontrase frente a textos latinos o griegos, no hay que olvidar que no todo debía comportar la ayuda estrictamente filológica: no hace falta insistir, por poner un ejemplo, en el sostén propagandístico que le supusieron a Tiziano las *Lettere* de Aretino, quien dio a conocer al pintor «tanto lontano quanto si distese la sua penna».¹⁵

Esta fue una de las razones por las que Dolce, que fue amigo personal de ambos, escogió a Pietro Aretino como interlocutor principal de su *Dialogo della pittura* a título póstumo (pues había fallecido en 1556) al entender que no existía mejor abogado para Tiziano. Ello, además, permitía amparar las ideas artísticas del diálogo en el prestigio que el literato de Arezzo había ganado como entendido de arte gracias, principalmente, a la refinada sensibilidad artística que se esmeró por demostrar en su epistolario y a los numerosos contactos que mantuvo con artistas. Por otro lado, y con ello volvemos a Miguel Ángel, la elección del literato toscano hacía que la crítica al *Juicio Final* que se iba a verter en el *Dialogo della pittura* apareciese avalada y tuviese una continuidad y coherencia con los escritos del literato toscano, ya que traería a la mente del lector la famosa carta publicada en 1547 con la que Aretino arremetía duramente contra la falta de honestidad del *Juicio Final* sixtino.

Los motivos que llevaron a Pietro Aretino a publicar dicha carta son muy conocidos. Como muy bien ha estudiado Paul Larivaille,¹⁶ en septiembre de 1537 el escritor envió una carta a Buonarroti presentándole una visión particular sobre el día del Juicio y esperando influir en su invención del *Juicio Final*.¹⁷

14. La relación de Tiziano con los principales literatos de su tiempo llamó la atención de sus primeros biógrafos, Dolce incluido. Sobre este asunto, a modo de síntesis, Roman d'Elia (2005: 157-188) realiza un listado de los hombres de letras con los que el pintor cadurino tuvo relación. Véase también la recopilación comentada de textos en torno a Tiziano realizada por Checa (ed.) (2015).

15. Vasari (1568: III, 810).

16. Larivaille (1997: 296-307); Larivaille (2001). Véase también Barnes (1997).

17. Carta de Aretino a Miguel Ángel, Venecia, 16 de septiembre de 1537, en Aretino (1957: núm. XXXVIII).

Dos meses después, el pintor le respondía lamentándose —no sin ironía— de que sus consejos hubiesen llegado tarde, pues ya había empezado la obra, y poniéndose al servicio del literato en el caso en que se le ofreciese algo.¹⁸ Alentado de este modo por las palabras de Buonarroti, Aretino no dudó en pedirle «un pezzo di quei cartoni, che solete donare fino al fuoco, accioché io in vita me lo goda e in morte lo porti con esso meco nel sepolcro»,¹⁹ petición a la que Miguel Ángel no solo hizo oídos sordos, sino que siquiera se molestó en contestar. Tras casi ocho años de espera, durante los cuales el literato jugó todas sus cartas para llamar la atención del artista y conseguir ese ansiado dibujo, para lo cual no dudó en repartir en sus escritos una de cal (criticando que la Virgen de la *Piedad* vaticana «è assai piú giovane che il figliuolo», y que «le figure ne le volte non dien farsi in aria», en clara alusión a la bóveda de la Sixtina)²⁰ y otra de arena (en su obra de teatro *La Talanta* elogió el *Juicio Final* diciendo «che è difficile a comprendere qual siano piú vive, o le genti che ammirano le figure, o le figure che sono ammirate da le genti»),²¹ Pietro Aretino vio colmada su paciencia. Así, convirtiéndose intencionadamente en uno de esos «ippocritoni [che] abbaiano intorno al [...] Di del giudizio» de Miguel Ángel a los que él mismo había criticado en sus *Carte parlanti* de 1543,²² dirigía en noviembre de 1545 una carta privada a Buonarroti atacando el *Juicio Final* para advertirle de lo que la afilada e influyente pluma del «flagelo de los príncipes» era capaz.²³

El juicio aretinesco sobre el fresco se inspiró en los grabados, dibujos²⁴ y copias que debieron llegar hasta Venecia, y quizá en él ejerciese un cierto influjo la opinión de un Tiziano que, a la sazón, se encontraba en la Ciudad Eterna.²⁵ Su argumentación en contra del fresco sixtino se basó en unos principios que son fundamentales en el diálogo de Dolce. En primer lugar, la carta comienza estableciendo la superioridad de Rafael con respecto a Miguel Ángel en el campo de la

18. Miguel Ángel a Pietro Aretino, Roma, 20 de noviembre de 1537. En *Lettere scritte a Pietro Aretino* (2003-2004: I, 369).

19. Pietro Aretino a Miguel Ángel, Venecia, 20 de enero de 1538, en Aretino (1957: núm. LXX).

20. Esta crítica, que aparecía en una carta a Fausto Longiano fechada el 17 de diciembre de 1537, apareció solamente en la *editio princeps* del *Libro primo delle lettere* (enero de 1538), siendo eliminada en la segunda edición (septiembre de 1538). Véase Larivaille (1997: 482, nota 89).

21. En la tercera escena del segundo acto de *La Talanta* (Venecia, 1542). Véase Aretino (1971: 380).

22. Véase Larivaille (1997: 297).

23. La primera versión de la carta dirigida a Miguel Ángel se conservó entre las pertenencias del artista. Aretino, como veremos, publicará una versión algo más reducida de la carta, cambiando el destinatario, en su cuarto libro de *Lettere*. El texto de la carta dirigida a Buonarroti se puede consultar en Gaye (1839-1840: II, 332-335). De ahí extraemos las citas que hacemos a continuación.

24. Aretino, en ese mismo noviembre de 1545, escribía a Paolo Crivelli para celebrar «le figure degli ignudi che Francesco», hermano de Paolo, «ha ritratto del Giudicio di Michel Agnolo». Aretino (1957: núm. CCLXXX).

25. Apenas un mes antes de enviarle la carta a Miguel Ángel, Aretino exhortaba al pintor cadornino: «rammentativi di non vi perdere sì nella contemplazione del Giudicio di Capella, che vi si dimentichi lo espedirvi». Pietro Aretino a Tiziano, Venecia, octubre de 1545. *Ibid.*: núm. CCLXIV.

invención, esto es, en el mismo marco en el que lo hará Dolce. A continuación, contraponen de manera programática arte y religión al declarar que el artista «ha voluto mostrare a le genti non meno impietà di irreligione che perfetton di pittura», a la vez que se sorprende de que un hombre tildado de «divino» haya podido pintar esos deshonestos desnudos «ne la più grande capella del mondo, dove i gran Cardini de la Chiesa, dove i Sacerdoti riverendi, dove il Vicario di Christo con ceremonie cattoliche, con ordini sacri e con orationi divine confessano, contemplano et adorano il suo corpo, il suo sangue e la sua carne». De este modo se critica no la imperfección de la pintura, sino el haberla concebido de manera inadecuada para el lugar en el que se expone («In un bagno delizioso, non in un choro supremo si conveniva il far vostro!»), proponiendo de una manera cómica, aunque no sin ciertos visos visionarios, que cubriese las vergüenzas de los condenados con las llamas del infierno y las de los beatos con rayos de sol, recordándole, además, que «la modestia fiorentina» había hecho cubrir las partes púdicas de su *David*.

A continuación, el ataque toma un cariz personal al reprochar al pintor no haber cumplido con su promesa de enviarle uno de esos dibujos de los que, dice Aretino, «non vi possin disporre se non Gherardi et Tomai», en clara alusión a la ambigua relación que unía al maestro con Gherardo Perini y Tommaso de' Cavalieri. Y siempre atacando donde más duele, Aretino se preguntaba retóricamente que, si el artista ya le había fallado a Julio II en la realización de su sepulcro (falseando así una realidad que fue en verdad muy amarga para Miguel Ángel), «che posso però isperar io?». Por último, pidiendo que Dios inspirase en el pontífice Pablo III la voluntad del papa Gregorio Magno en su oposición a los ídolos para guardar «reverentia a l'humili imagini de i santi», le reprochaba precisamente no haber seguido la invención que él mismo le había mandado en 1537.

La carta estaba destinada, como demuestra su famosa posdata en la que el literato pide a Buonarroti que la destruya después de leerla,²⁶ a permanecer en el anonimato siempre y cuando Miguel Ángel accediese al chantaje aretinesco, cosa que no sucedió. Ni Miguel Ángel llegó a deshacerse de la misiva (lo que nos permite reconstruir mejor este episodio) ni Aretino dejó de publicar una versión ligeramente reducida y algo más comedida de la misma en su cuarto libro de cartas con fecha de julio de 1547, cambiando a Miguel Ángel como destinatario por Alessandro Corvino y eliminando las alusiones a Gherardo Perini, a Tommaso de' Cavalieri y a Julio II, así como la posdata,²⁷ convirtiéndola, de paso, en un instrumento a favor de su estrategia de autopropaganda para conseguir ser nombrado cardenal.²⁸ De este modo se clausuró la relación entre ambos.

26. «Hor ch'io mi sono un poco isfogato la colera contro la crudeltà vostra usa a la mia divotione, et che mi pare havervi fatto vedere che, se voi siate divino, io non so' d'acqua, stracciate questa, che anch'io l'ho fatta in pezzi, e risolvetevi pur ch'io son tale che anco i Re et gli Imperadori rispondano a le mie lettere».

27. Pietro Aretino a Alessandro Corvino, julio de 1547, en Aretino (1957: núm. CCCLXIV).

28. Sobre las aspiraciones cardenalicias de Aretino, véase Larivaille (1997: 308-356).

Ahora bien, pocos años después observamos en el círculo de Aretino una voluntad de leer este episodio con otros ojos, contando la historia desde otro punto de vista. En 1549, antes de convertirse en uno de sus más fieros enemigos, Anton Francesco Doni insertaba al final de su obra *Disegno* una carta suya a Aretino en la que exclamaba sobre la invención que el literato propuso al pintor:

Michel Agnolo, che di sua mano scrisse, che se gl'havesse havuto la lettera vostra al principio del suo giudicio (il quale è la più bella cosa del mondo), che gl'havrebbe fatto il vostro disegno. Questa mi pare delle maggiori lodi che voi habbiate havuto mai. Chi sculpi mai Scultore sì divinamente quanto facesti voi con una lettera?²⁹

Además, el mismo Dolce incluye la carta con la que Miguel Ángel lamenta no poder seguir los consejos de Aretino en su edición de *Lettere di diversi* de 1554, aunque omitiendo la fecha y haciéndola de esta manera atemporal para llamar la atención sobre una amistad epistolar que en realidad nunca había existido.³⁰ Ello le serviría, y con ello volvemos a 1557 y al *Dialogo della pittura*, para falsear la relación entre el artista y el escritor, pues el Aretino de Dolce, tras recordar su amistad con Rafael, exclama:

et altresì è *hora amico mio* Michel'Agnolo. Il quale, quanta sia la stima, che faccia del mio giudicio, ne fa fede quella sua lettera in risposta d'una mia sopra la historia della sua ultima Pittura.³¹

Con ello, Dolce convierte intencionadamente a Miguel Ángel en uno de esos artistas que, al igual que Rafael (1483-1520), Sebastiano del Piombo (1485-1547) o Tiziano, «si sono attentuti al giudizio» de Pietro Aretino.³² De este modo, las críticas a la falta de honestidad del *Juicio Final* quedarían, además, en evidencia frente a la invención, más decorosa, del literato toscano, avalando así los ataques tanto del Aretino real como de Dolce, y dando argumentos a favor de lo fructífera que podía ser la colaboración entre pintores y hombres de letras.

El papel que el *Dialogo della pittura* le confió a su interlocutor principal, por tanto, fue el de desarrollar y dar credibilidad al corpus teórico dolceano con la intención de desmontar la visión pictórica pro-toscana de su interlocutor, el gramático toscano Giovan Francesco Fabbrini (1516-1580), que actúa como alter-ego vasariano defendiendo a Miguel Ángel como mejor pintor de todos los

29. Doni (1549, 60v).

30. Dolce (ed.) (1554: 226-227). Esta carta se inserta en una sección de cartas de artistas donde aparecen también cinco de Tiziano y una de Rafael. Sobre estas cartas, véase Arroyo (2009: 161-165).

31. Dolce (2010: 96-97). El destacado es mío.

32. Aludimos aquí a esa famosa carta que Pietro Aretino dirigió a Jacopo del Giallo el 23 de mayo de 1537: «io non son cieco ne la pittura, anzi molte volte e Raffaello e fra' Bastiano e Tiziano si sono attenuti al giudizio mio, perché io conosco parte degli andari antichi e moderni». Aretino (1957: núm. XXV).

tiempos. Ello hace que Dolce haya de esforzarse por hilvanar un discurso anti-miguelangelesco que, sin embargo, va a contradecir muchos de los principios de su propio autor. Y es que, por mucho que el veneciano haya pasado a la historia de la crítica de arte como uno de los mayores detractores de Miguel Ángel y de su *Juicio Final*, lo cierto es que las críticas vertidas en nuestro diálogo son un *unicum* en su producción,³³ que, lejos de tener continuidad antes o después de su publicación, se ven contrarrestadas por las continuas muestras de admiración que Dolce manifestó por el artista toscano a lo largo de su vida.³⁴

De entre dichas muestras, destaca la contenida en el *capitolo* que el literato veneciano redactó entre 1536 y 1541 para responder, en forma rimada, a unas noticias que le enviaba desde Roma Daniele Buonrizzo.³⁵ En él, Dolce manifestaba su deseo de acudir a la Ciudad Eterna para reunirse con su amigo, espoleado, además, por ver no el Coliseo ni el Panteón ni los teatros, ruinas, estatuas ni iglesias,

*non per queste, e mill'opere famose,
ma per baciár a Michel Agnol vostro
quella angeliche man miracolose.*

Unos versos más adelante, expresa su '*desio*' por que se finalice el *Juicio Final* de la Capilla Sixtina:

*Chete il desio perfin che si fornisce
il gran disegno di quella cappella,
che fà ch'ogniun s'ammuta e impallidisce.*³⁶

Con estas palabras, entendemos que Miguel Ángel se había convertido en un tópico literario celebrado por los poetas, especialmente a raíz de los famosos

33. El único testimonio escrito en el que Dolce manifiesta unas críticas semejantes contra Buonarroti es en su carta a Gasparo Ballini publicada en 1555 (véase nota 6), donde el literato realiza un ensayo general de muchas de las ideas que dos años después desarrollará hasta sus máximas consecuencias en el *Dialogo della pittura*, hasta el punto de poder considerársela como un borrador.

34. En la juventud de Dolce podemos apreciar que su admiración por Miguel Ángel parece mayor que la sentida por Tiziano. Por ejemplo, en la dedicatoria a Pietro Aretino de su traducción del *Ars poetica* de 1535, vemos citado a Tiziano entre «quelli che a lui [*sc.* Miguel Ángel] più s'avicinano»; Horacio (1535, A4v); Dolce (2010: 216-217). Tampoco su acercamiento progresivo al pintor cadorino, que se concreta tres años después al dedicarle su paráfrasis de la sexta sátira de Juvenal, le hizo olvidar su admiración por Buonarroti, siendo varias las ocasiones en las que ambos pintores aparecen elogiados en los textos de Dolce. Así, en una carta a Paolo Crivelli escrita desde Pieve di Sacco el 10 de marzo de 1545 nos encontramos con que define a Tiziano como «un'altro Michele Agnolo»; *Nouo libro* (1545: 85r); Dolce (2010: 220-221).

35. Aunque la pieza no se publicó hasta 1548, el hecho de que en ella Dolce manifieste, como veremos a continuación, su deseo porque Miguel Ángel acabe el *Juicio Final*, encuadra la redacción del *capitolo* entre los años de la ejecución de la obra sixtina, 1536 y 1541. Ello encaja, además, con la noticia de la muerte de Giovanni Mauro d'Arcano, de la que se hace eco el *capitolo*, acontecida en 1536.

36. *Capitolo* a Daniel Buonrizzo, en *Primo libro* (1548: 271-273); Dolce (2010: 220-223).

versos iniciales del canto xxxii de la edición de 1532 del *Orlando furioso* donde Ludovico Ariosto le citaba entre los principales artistas de su tiempo junto a Mantegna (1431-1506), Giovanni Bellini (1430-1516), Leonardo (1452-1519), los hermanos Dosso (h.1490-1542) y Battista (h.1490-1548) Dossi, Rafael, Sebastiano del Piombo y el mismo Tiziano. No obstante, el poema destacaba a Buonarroti sobre todos ellos al denominarle '*Divino*' y cantarle ese «Michel, più che mortale, Angel divino»³⁷ que da mayor fundamento al elogio que el capitolo dolceano brinda a esas «angeliche man miracolose».

En 1557, por tanto, el autor del *Dialogo della pittura* conocía bien el mito de Miguel Ángel, pero no únicamente el que ha concebido Vasari, sino el que ha ayudado a crear Ariosto. Por ello, la admiración que sentía por él se volvió a favor de su defensa de Tiziano al hacerle consciente de qué pilares había que derribar para que el maestro toscano cayese del pedestal en el que las *Vite* le habían colocado. Ello, como vemos, no solamente hizo que Dolce obviase sus gustos personales, sino que le hizo forzar su discurso teórico hasta llegar a contradecir ideas clave del diálogo, como la capacidad de los literatos para enjuiciar sobre pintura. Y es que para restar autoridad al verso de Ariosto se vio obligado a realizar un largo discurso que demostrase la imparcialidad del poeta de Reggio Emilia en su elogio a los artistas, y esto le llevó a censurar al que, sin duda, fue su literato favorito, afirmando finalmente el Aretino de Dolce que «si fatte cose non sono di quelle che appartengono all'ufficio del Poeta»³⁸.

Una vez hecho esto, y tras exponer el corpus teórico que rige el diálogo, desmontará el mito vasariano de Miguel Ángel poco a poco midiéndole en las categorías en que había dividido la pintura, que, recordemos, eran invención, dibujo y colorido. Para ello, Dolce estableció con gran inteligencia una comparación entre el toscano y Rafael, algo que permitió al literato veneciano volver ciertos comentarios de las *Vite* en contra de Miguel Ángel, pues en muchos párrafos de las biografías se aludía a la superioridad del pintor de Urbino en los campos de la invención y del colorido. De todos modos, por mucho que al Fabbrini de Dolce no le cueste reconocer la primacía de Rafael en el *colorito*, pues era algo en lo que Miguel Ángel había puesto «poca cura»³⁹, más difícil era

37. Ariosto (1532, xxxii, 1-2): «Timagora, Parrasio, Polignoto, / Protogene, Timante, Apollodoro, / Apelle piu di tutti questi noto, / E Zeusi, e gli altri ch'a quei tempi foro / Di quai la fama (mal grado di Cloto / Che spinse i corpi, e dipoi l'opre loro) / Sempre stara, fin che si legga e scriua / Merce de gli scrittori al mondo viua. / E quei che furo a nostri di: o sono hora / Leonardo, Andrea Mantegna, Gian bellino, / Duo Dossi: e quel ch'apar sculpe e colora / Michel piu che mortale Angel diuino / Bastiano: Raphael: Titian c'honora / Non men Cadore che quei Venetia e Urbino: / E gli altri di cui tal l'opra si vede / Qual de la prisca eta si legge e crede». Sobre esta construcción del artista «divino», véase Emison (2004).

38. Dolce (2010: 98-99). La carta de Lodovico Dolce a Gasparo Ballini que, como señalábamos en la nota 33, cabe considerar como un borrador del *Dialogo della pittura*, empezaba precisamente citando el verso de Ariosto para, a raíz de él, criticar a Miguel Ángel.

39. Dolce (2010: 174-175).

arrebatarle al maestro toscano el primado del *disegno*. Para ello, Dolce acude al concepto literario de la *varietà*, argumentando que el buen pintor no debe especializarse únicamente en la realización de desnudos de fuertes anatomías, sino que ha de saber representar con corrección todo tipo de cuerpos. Yendo más allá, el diálogo dará mayor importancia a los físicos delicados que a los musculosos, decantando así definitivamente la balanza a favor de Rafael, que de esta manera pasa como un pintor más completo que Buonarroti.⁴⁰

Finalmente, será la confrontación de ambos maestros en el campo de la *invenzione* lo que nos lleve a las críticas del *Juicio Final*. En su comentario, Dolce llevó a sus últimas consecuencias las afirmaciones aretinescas y las teorizará, abordándolas desde el campo de la *convenevolezza* (conveniencia), término que procede de la creación poética y que no debe entenderse únicamente como un precedente del decoro, sino que, en su formulación, adquiere un sentido semejante al de la «propiedad», pues alude a la corrección de las actitudes, de los personajes y su carga emotiva, de los vestidos, los gestos, los rostros, el paisaje o el entorno, que han de corresponderse siempre con el episodio representado. No respetar la *convenevolezza* lleva directamente a la falta de honestidad. En el caso del *Juicio Final*, de manera parecida a cuanto afirmaba el Aretino real, la deshonestidad se manifiesta tanto en la desnudez de los personajes santos como en el hecho de haberlos pintado en la Capilla Sixtina:

Chi ardirà di affermar, che stia bene, che nella Chiesa di San Pietro, Prencipe de gli Apostoli, in una Roma, ove concorre tutto il mondo: nella cappella del Pontefice; il quale, come ben dice il Bembo, in terra ne assembrà Dio, si veggano dipinti tanti ignudi, che dimostrano dishonestamente dritti e rivarsi: cosa nel vero (favellando con ogni sommissione) di quel santissimo luogo indegna. Ecco, che le leggi proibiscono, che non si stampino libri dishonesti: quanto maggiormente si debbono prohibir simili Pitture. Percioche pare egli forse a voi, che elle movano le menti de' riguardanti a divotione? o le alzino alla contemplatione delle cose divine?⁴¹

Respondiendo a este argumento, el Fabbrini de Dolce se pregunta dónde quedó la honestidad de Rafael cuando ilustró las figuras de «quelle donne et huomini, che lascivamente, et anco dishonestamente si abbracciano» que luego publicó en grabados, a lo que Aretino responde que el autor de dichas figuras no fue Rafael,

40. No hay que olvidar que todas estas cuestiones tenían como tema de fondo la pintura de Tiziano. Cuando Dolce escribió en 1555 su famosa carta describiendo el *Venus y Adonis* del cadorino a Alessandro Contarini, no dejó de celebrar el rostro del joven muchacho: «E vedesi, che nell'aria del viso questo unico Maestro ha ricercato di esprimere certa gratiosa bellezza, che partecipando della femina, non si discostasse però dal virile: vuo' dire, che in Donna terrebbe non so che di huomo, et in huomo di vaga Donna: mistura difficile, aggradevole, e sommamente (se creder dobbiamo a Plinio) prezzata da Apelle». Dolce (ed.) (1555: 531); Dolce (2010: 234-235). Véase también Arroyo (2009: 165-168 y 176).

41. Esta y las siguientes citas proceden de Dolce (2010: 160-168).

sino Giulio Romano (lo que nos deja claro que la obra a la que se refiere fueron los dibujos que acompañaron a los *XVI modi* del propio Pietro, dato que calla el diálogo); y que quienes se habían excedido habían sido los grabadores, que lo habían publicado para obtener ganancia, mientras que los dibujos de Giulio, mantenidos en privado, no podían ser objeto de reproche. Ello marca la escisión entre la contemplación pública y la privada de las obras de arte. En base a esta distinción actuaba también la *convenevolezza*. Un santo desnudo sobre un altar ante los ojos de todos faltaba a la honestidad, pero no una joven exhibiendo sus encantos en el gabinete de un príncipe, lo que además, si se hacía bien, resultaba digno de elogio. Ello justifica la carga erótica de las *poesie* que Tiziano estaba pintando en este momento para Felipe II, una de las cuales, el *Venus y Adonis* del Museo del Prado [fig. 5], había sido ampliamente descrita y celebrada por el propio autor del *Dialogo della pittura* en una carta dirigida en 1555 a Alessandro Contarini.⁴²



Figura 5.

Tiziano Vecellio, *Venus y Adonis*. 1554. Madrid, Museo Nacional del Prado.

42. En ella Dolce llega a exclamar: «Vi giuro, Signor mio, che non si truova huomo tanto acuto di vista e di giudicio; che veggendola non la creda viva: niuno cosi affreddato da gli anni, o si duro di complessione, che non si senta riscaldare, intenerire, e commoversi nelle vene tutto il sangue». Véase nota 6.

Tras esto, el Aretino de Dolce muestra su perplejidad ante ciertos episodios del fresco sixtino, sin dejar de mofarse de la «divinidad» del maestro, volviendo así a relativizar el elogio ariostesco:

Non è cosa ridicola l'haversi imaginato in cielo tra la moltitudine dell'anime beate alcuni, che teneramente si baciano; ove dovrebbero essere intenti e col pensiero levati alla divina contemplatione, et alla futura sentenza. [...] Che senso mistico si puo cavare dallo haver dipinto Christo sbarbato? [fig. 6] O dal vedere un Diavolo, che tira in giu con la mano, aggrappata ne' testicoli, una gran figura, che per dolore si morde il dito? Ma di gratia non mi fate andar piu avanti, accioche non paia, ch'io dica male d'un'huomo, che per altro è divino.



Figura 6.

Miguel Ángel, *Juicio Final*, detalle con el Cristo sin barba. 1536-1541. Ciudad del Vaticano, Capilla Sixtina.

Sin embargo, Fabbrini dista de sentirse satisfecho con las conclusiones de su interlocutor, pues sostiene que esos elementos que censura Aretino responden a «sensi allegorici profondissimi» que hacen que su invención sea «ingegnosissima, e da pochi intesa», lo que despierta el enfado del Aretino dolceano precisamente por

el elitismo de su mensaje, ajeno a los niños, mujeres y doncellas, que únicamente verán la *dishonestà*. De este modo, adelantando una sensibilidad más acorde con los preceptos tridentinos, rechazará esta profunda doctrina solamente accesible a unos pocos, como quedaba claro al discutir sobre la utilidad de la pintura:

Le imagini non pur sono, come si dice, libri de gl'ignoranti: ma (quasi piacevolissimi svegliatoi) destano anco a divotione gl'intendenti: questi e quelli inalzando alla consideratione di cio, ch'elle rappresentano⁴³

De este modo, Dolce cerrará los ojos al sentido alegórico (que sin duda conocía) del fresco sixtino, recordando un reproche que san Ambrosio dirigió al «oscurissimo fuor di modo» poeta satírico Aulo Persio Flaco: «Se non vuoi essere inteso, ne io voglio intenderti». De este modo, «poi che Michel'Agnolo non vuole, che le sue inventioni vengano intese, senon da pochi e dotti, io, che di questi pochi e dotti non sono, ne lascio il pensiero a lui».

La falta de *convenevolezza* mostrada por Miguel Ángel en el *Juicio Final* será contrapuesta por Dolce a las muy prudentes y honestas invenciones en materia profana de Rafael, celebrando de este modo algunos de los frescos de la morada de Agostino Chigi conocida hoy como Villa Farnesina. Elogia así el fresco con las *Nupcias de Alejandro y Roxana*, realizado por Sodoma (1477-1549) bajo la dirección de Rafael en el piso superior del edificio (aunque basa su comentario en un dibujo vinculado con la obra que Dolce dice poseer) y la famosa *Galatea* [fig. 7], señalando su relación con los escritos poéticos. Solo después de esto, Fabbrini acabará reconociendo que, efectivamente, ha visto las muchas obras que ha hecho Rafael en Italia, y que sus invenciones «sono uguali, o forse maggiori» que las de Miguel Ángel.

Se pasa a continuación a discutir el primado del dibujo entre ambos artistas, y, si bien ello nos aleja del *Juicio Final*, todavía encontramos en el diálogo argumentos de reflexión que nos impiden abandonar nuestro análisis. Este parangón, como hemos comentado anteriormente, volverá a perderlo Buonarroti por haberse especializado únicamente en representar desnudos musculosos, mientras que el maestro de Urbino, mostrando una mayor capacidad de *varietà*, había sido *perfettissimo* en la representación de cuerpos tanto musculosos como delicados, tanto desnudos como vestidos. La conclusión a la que llega el Aretino de Dolce es la siguiente:

Chi vede una sola figura di Michel'Agnolo, le vede tutte. Ma è da avvertire, che Michel'Agnolo ha preso del nudo la forma piu terribile e ricercata, e Raffaello la piu piacevole e gratiosa. Onde alcuni hanno comparato Michel'Agnolo a Dante, e Raffaello al Petrarca⁴⁴

43. Dolce (2010: 118-119). Destacamos «questi e quelli» para que quede claro que para Dolce el mensaje había de llegar tanto a los iletrados como a los doctos.

44. Dolce (2010: 168-169).



Figura 7.

Rafael Sanzio, *Triunfo de Galatea*. 1510-1511. Roma, Villa Farnesina.

Siguiendo así con esa serie de tópicos literarios que, de nuevo bajo el auspicio del *ut pictura poesis*, no solo hermanaban a pintores y poetas, sino que los asemejaban en sus estilos, se equipara a Rafael con Petrarca y a Miguel Ángel con Dante. Esto le sirve a Dolce para traducir la personalidad literaria de ambos escritores en los rasgos pictóricos de los dos maestros considerados.⁴⁵ Así, la *dottrina* de Dante, esa misma doctrina que ha sido censurada en el *Juicio Final*, equivale a la *terribilità* de las figuras miguelangelescas,⁴⁶ mientras que la *leggiadria* de Petrarca se

45. Lo que tampoco estaba exento de polémicas. En su publicación póstuma *In difesa della lingua fiorentina, et di Dante* (Florencia 1557), Carlo Lenzoni habla de Rafael y Miguel Ángel de la siguiente manera: «l'uno e l'altro è maestro perfetto; e sono di così diversa maniera come il Petrarca & Dante. Et così come il Petrarca imparò da Dante, & non lo superò se bene fece divinamente: così Raffaello non ha superato Michelangelo, se bene paiono fatte in Paradiso le sue pitture». Battisti (1954: 123); ahora también en Battisti (2012: 34). Léase, en relación con esto, lo que comenta Dolce sobre Dante y Petrarca al principio del diálogo: Dolce (2010: 90-91).

46. Esta relación Dante-Miguel Ángel explica que en la carta dedicatoria a Coriolano Martirano con la que Dolce abre su edición de la *Divina Comedia* de 1555 (la primera edición del texto dantesco que antepuso el adjetivo «Divina» por delante del título original, *Commedia*) una comparación en unos términos artísticos propios del arte toscano con la que, aunque no se le cite, podemos relacionar a Buonarroti.

corresponde con la *venustà* o *grazia* de Rafael. Para cerrar el triángulo se establece la equiparación entre Ariosto y Tiziano, unidos mediante la *Heroicà Maestà* que el primero supo imprimir en sus versos y el segundo en sus figuras.⁴⁷

Dejando atrás el *Dialogo della pittura*, podemos concluir que, tanto en el caso de Aretino como de Dolce, estamos ante dos autores que, a pesar de sus escritos, sentían una gran admiración por Miguel Ángel, no exenta de un espíritu crítico que, teniendo presente el clima cultural, artístico y religioso de la época, supo poner en pie un ataque coordinado en el que los motivos particulares de cada uno quedaron maquillados tras esas críticas que tan influyentes fueron para la posteridad. Asimismo, ambos se esforzaron por manifestar una ingenua incomprensión por el arte del toscano que queda desmentida, en el caso de Aretino, por la posdata de su carta de 1545 y, en el caso de Dolce, por un revelador comentario vertido en su *Dialogo dei colori* de 1565:

Dante disse: Caron dimonio con occhi di bragia loro accennando tutti li raccoglie, batte col remo qualunque s'adagia. Il che esprese mirabilmente anco Michel'Agnolo nel Caronte, ch'egli dipinse nel Giudicio [fig. 8].⁴⁸

Con él, Dolce revela admirar y ser partidario de esos «sensi allegorici profondissimi» que había censurado en el diálogo, y que de nuevo vinculaban a Miguel Ángel con Dante.

Si las palabras de ambos literatos tuvieron su influencia dentro de la Contrarreforma, cabe, sin embargo, preguntarse hasta qué punto fueron decisivas para que sus autores consiguieran sus objetivos. En el caso de Aretino, la publicación de la carta era un castigo a Miguel Ángel con el que ponía fin a sus aspiraciones de hacerse con algún dibujo suyo, aunque por esa razón precisamente hay que evaluarlo como una pieza del *modus operandi* de la reacción del «flagelo de los príncipes» ante aquello que le era negado. En el caso de Dolce, es más difícil calibrar el impacto de sus críticas en el contexto de la teoría pictórica del Renacimiento, pues no pueden desvincularse del plan general desarrollado en el *Dialogo della pittura*, donde las críticas a Miguel Ángel son un instrumento programático para desdeñar a Vasari. Para ello debemos acudir a la segunda edición de las *Vite*, que vio la luz el año en que murió Lodovico (1568), donde el biógrafo de Arezzo trató de subsanar los defectos que se le debieron hacer notar de la primera y buscó respuesta a las muchas críticas recibidas, decidiéndose, ahora sí, a incluir vidas de artistas vivos y en activo. Y aunque no podamos

«Se quei poeti [...] i quali insieme col diletto hanno congioto l'utile, sono degni di somma lode, senza dubbio devrà essere anteposto Dante a ciascun altro che insino a qui abbia sudato ne' bellissimi campi de la poesia toscana. E benché nella prima fronte si dimostri privo di quella vaghezza che contengono molti altri poemi, è poi tanto più ricco di dottrina e di maestà: simile a quelle dipinture che sono più nobili per artificio di disegno che per politezza di colori». Dante (1555: *iir); Dolce (2010: 236-237).

47. Dolce (2010: 88-89).

48. Dolce (1565: 11r); Dolce (2010: 248-249). Este particular ya había sido señalado por Vasari (1991: 908). Sobre la relación entre el *Juicio Final* y la *Divina Comedia*, véase Barnes (1998: 102-123).



Figura 8.

Miguel Ángel, *Juicio Final*, detalle con Caronte. 1536-1541. Ciudad del Vaticano, Capilla Sixtina.

asegurar que Vasari conociera el *Dialogo della pittura* de primera mano, lo cierto es que a lo largo de la reedición hubo de sentirse obligado a mantener y defender su postura pro-toscana, reivindicando programáticamente esa manera de entender la pintura que había sido puesta en duda en el texto de Dolce. Y lo hizo allí donde más dolía, en la biografía que, esta vez sí, redactó de Tiziano, en la que hacía lamentarse a Miguel Ángel de que los artistas venecianos, a pesar de su valía, no hubiesen aprendido a dominar el *disegno*,⁴⁹ perpetuando de esta manera un debate en el que Dolce no podría volver a participar.

49. Vasari (1568: 813): «Ragionandosi del fare di Tiziano il Buonarruoto lo comendo assai, dicendo che molto gli piaceua il colorito suo e la maniera, ma che era un peccato, che a Vinezia non s'imparasse da principio a disegnare bene, e che non hauessono que'pittori miglior modo nello studio. Conciosia (diss'egli) che se quest'huomo fusse punto aiutato dall'arte, e dal disegno, come è dalla natura, e massimamente nel contrafare il uiuo, non si potrebbe far piu ne meglio, hauendo egli bellissimo spirito & una molto uaga e uiuace maniera. Et in fatti cosi è uero, percioche chi non ha disegnato assai, e studiato cose scelte antiche o moderne, non puo fare bene di pratica da se, ne aiutare le cose, che si ritranno dal uiuo, dando loro quella grazia, e perfezzione che da l'arte, fuori dell'ordine della natura, la quale fa ordinariamente alcune parti che non son belle».

Bibliografía

- ARETINO, Pietro, *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*, comentadas por F. Pertile, revisadas por C. Cordié, ed. de E. Camesasca, 2 vols., Milán, Edizione del Milione, 1957.
- , *Tutte le opere di Pietro Aretino. Teatro*, ed. de Giorgio Petrocchi, Milán, Arnaldo Mondadori, 1971.
- ARIOSTO, Lodovico, *Orlando Furioso... d'altri canti nuovi ampliato*, Ferrara, Francesco Rosso da Valenza, 1532.
- ARROYO, Santiago, «Hacia el *Dialogo della pittura*. Lodovico Dolce y las *Lettere di diversi* (1554-1555)», en *Anales de Historia del Arte*, 19, 2009, pp. 157-180. <<http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0909110157A>>
- , «Sebastiano en la literatura artística veneciana del Cinquecento», en Arroyo, Santiago, Marocchini, Bruno y Seccaroni, Claudio (eds.), *Sebastiano del Piombo e la Cappella Borgherini nel contesto della pittura rinascimentale*, actas del congreso internacional (Roma, 13-14 de junio de 2009), Florencia, Nardini Editore, 2010, pp. 29-35.
- , «*Tenendo pratica di Poeti, e d'huomini dotti*». Sobre Lodovico Dolce y Tiziano», en *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario, 2011, pp. 41-56. <<http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/37448>>
- , «El *Dialogo della pittura* antes del *Dialogo della pittura*. Lodovico Dolce entre pintura y poesía», en Marini, Paolo, y Proccacioli, Paolo (eds.), *Per Lodovico Dolce. Miscellanea di Studi. I: Passioni e competenze del letterato*, Manziana, Vecchiarelli Editore, en prensa.
- BARNES, Bernadine, *Michelangelo's Last Judgment. The Renaissance response*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1998.
- , «Aretino, the Public, and the Censorship of the Last Judgment», in Childs, Elizabeth (ed.), *Suspended Licenses. Studies in Censorship and the Visual Arts*, Seattle, University of Washington Press, 1997, pp. 59-84.
- BATTISTI, Eugenio, «La critica a Michelangelo prima del Vasari», en *Rinascimento*, I (1954), pp. 117-132.
- , *Michelangelo. Fortuna di un mito. Cinquecento anni di critica letteraria e artistica*, ed. de Giuseppa Saccaro del Buffa, Florencia, Leo S. Olschki, 2012.
- CHECA, Fernando (ed.), *Natura potentior ars. Tiziano en sus primeras fuentes (1513-1681)*, transcripción de los documentos de Elena Vázquez, traducción de Santiago Arroyo, Madrid, Akal, 2015.
- CICOGNA, Emmanuele Antonio, «Memoria intorno la vita e gli scritti di messer Ludovico Dolce», en *Memorie dell'I.R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti*, 10 (1862), pp. 93-201.
- DE MAIO, Romeo, *Michelangelo e la controriforma*, Roma-Bari, Laterza, 1978.
- DANTE, *La divina comedia*, ed. de L. Dolce, Venecia, Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli, 1555.
- DOLCE, Lodovico, *Dialogo di M. Lodouico Dolce nel quale si ragiona delle qualita, diuersita, e proprieta de i colori*, Venecia, Gio. Battista Marchio Sessa et fratelli, 1565.

- , *Vita di Carlo Quinto* (acompañada de la *Immortalita dell'inuittissimo et gloriosiss. imperator Carlo quinto [...] tradotta nella volgar lingua da m. Lodouico Dolce*), 2ª ed., Venecia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1567.
- , *Giornale delle historie del mondo... Riueduto, corretto, & ampliato da Guglielmo Rinaldi*, Venecia, Al segno della Salamandra Damiano Zenaro, 1572.
- , «Dialogo della pittura» [Venecia 1557], en Barocchi, Paola (ed.), *Trattati d'arte del Cinquecento: fra Manierismo e Controriforma*, 3 vols., Bari, G. Laterza e Figli, 1960-1962, I, pp. 141-206.
- , *Diálogo de la pintura, titulado Aretino, y otros escritos de arte*, ed. de Santiago Arroyo, prólogo de Fernando Checa, Madrid, Akal, 2010.
- DOLCE, Lodovico (ed.), *Lettere di diuersi eccellentiss. huomini*, Venecia, Gabriel Giolito de' Ferrari et fratelli, 1554.
- (ed.), *Lettere di diuersi eccellentiss. huomini*, 2ª ed., Venecia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari et fratelli, 1554 [colofón: 1555].
- DONI, Anton Francesco, *Disegno*, Venecia, Gabriel Giolito di Ferrari, 1549.
- EMISON, Patricia A., *Creating the «Divine» Artist. From Dante to Michelangelo*, Leiden y Boston, Brill, 2004.
- GAYE, Johann Wilhelm, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV e XVI*, 3 vols., Florencia, G. Molini, 1839-1840.
- GILBERT, Creighton E., «Antique Frameworks for Renaissance Art Theory: Alberti and Pino», *Marsias*, 3 (1943-1945), pp. 87-106.
- HORACIO, *La poetica d'Horatio tradotta per messer Lodouico Dolce*, Venecia, per Francesco Bindoni, et Mapheo Pasini compagni, 1535.
- JOSSA, Stefano, «La penna e il pennello. Retoriche a confronto», en Hendrix, Harald, y Procaccioli, Paolo (eds.), *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, actas del congreso (Utrecht, 8-10 de noviembre de 2007), Manziana, Vecchiarelli Editore, pp. 245-256.
- LARIVAILLE, Paul, *Pietro Aretino*, Roma, Salerno, 1997.
- , «Aretino e Michelangelo: annessi e connessi per un ripensamento», en *Semestrare di Studi (e Testi) italiani*, 8 (2001), pp. 69-83. <http://www.disp.net.uniroma1.it/fileservices/filesDISP/069-084_LARIVAILLE.pdf>
- LEE, Rensselaer W., *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura* [Nueva York 1967], traducción de Consuelo Luca de Tena, Madrid, Cátedra, 1982.
- Lettere scritte a Pietro Aretino*, ed. de Paolo Procaccioli, 2 vols., Roma, Salerno, 2003-2004.
- Nouo libro di lettere de i piu rari auttori della lingua volgare italiana, di nuovo e con nuova addizione ristampato*, Venecia, Paulo Gherardo, 1545.
- POZZI, Mario, «L'Ut pictura poesis' in un dialogo di Dolce», en *Giornale storico della letteratura italiana*, 84 (1967), pp. 235-238.
- Il Primo libro dell'opere burlesche. Di M. Francesco Berni, di M. Gio. della Casa, del Varchi, del Mauro, di M. Bino, del Molza, del Dolce, & del Firenzuola*, Florencia, Bernardo Iunta, 1548.

- RHEIN, Gudrun, *Der Dialog über die Malerei. Lodovico Dolces Traktat und die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts*, Colonia-Weimar-Viena, Böhlau, 2008.
- ROMAN D'ELIA, Una, *The Poetics of Titian's Religious Paintings*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- ROMEI, Giovanna, voz «Dolce, Lodovico», en *Dizionario Biografico degli Italiani*, 40, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991, pp. 399-405.
- ROSKILL, Mark W., *Dolce's Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, Nueva York, College art ass. of America, 1968 (reimpresión: Toronto, University of Toronto Press, 2000).
- SCHLITT, Melinda, «Painting, Criticism, and Michelangelo's *Last Judgment* in the Age of Counter-Reformation», en Hall, Marcia B. (ed.), *Michelangelo's «Last Judgment»*, Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, 2005, pp. 113-149.
- SPAGNOLO, Maddalena, «Ragionare e cicalare d'arte a Firenze nel Cinquecento: tracce di un dibattito fra artisti e letterati», en Hendrix, Harald, y Procaccioli, Paolo (eds.), *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, actas del congreso (Utrecht, 8-10 de noviembre de 2007), Manziana, Vecchiarelli Editore, pp. 105-128.
- TERPENING, Ronnie H., *Lodovico Dolce. Renaissance Man of Letters*, Toronto, University of Toronto Press, 1997.
- VASARI, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani* [Florencia 1550], ed. de L. Bellosi y A. Rossi, presentación de G. Previtali, Turín, Einaudi, 1991.
- , *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, 2ª ed., 3 vols., Florencia, Giunti, 1568.

