

Una maestra sin lengua o el viaje a Roma de Francisco de Holanda

Isabel Soler
Universitat de Barcelona¹
isabelsolerq@gmail.com

Fecha de recepción del artículo: 29-04-2014
Fecha de aceptación del artículo: 26-05-2014

Resumen

Los *Diálogos de Roma* rápidamente aparecen por todas partes cuando a alguien se le ocurre interesarse por Miguel Ángel. El título y el nombre de su autor pueblan tanto eruditos trabajos de investigación académica como obras de la más elemental divulgación, pero generalmente son pura e instantánea referencia, a veces acompañada de una breve frase extraída de alguno de los diálogos, para dar brillos y tonos de contexto biográfico al gran artista florentino. Sabe mal que Francisco de Holanda sea una especie de presente-ausente en todos esos estudios y biografías. Cabe añadir que ese disgusto crece no solo cuando se asedia su propia peripecia vital, y se descubre fascinante, sino cuando se advierte el descuido con el que ha sido tratado su legado.

Palabras clave: Holanda, Francisco de – Buonarroti, Michelangelo – literature Portuguesa de viajes – Renacimiento – historia de la teoría de la pintura – historia del arte.

Abstract

Those interested in Michelangelo invariably come across the *Diálogos de Roma*. The title and author's name appear in both academic research works and in texts aimed at the general public, and they generally co-exist, sometimes accompanied by a brief sentence from any one of the dialogues, which add brightness and tone to the

¹ Este artículo se ha llevado a cabo como miembro del grupo de investigadores del proyecto «Naturalezas figuradas. Ciencia y cultura visual en el mundo ibérico, ss. XVI-XVIII» (Proyectos de Investigación Fundamental. VI Plan Nacional de Investigación Científica. Desarrollo e Innovación Tecnológica 2008-2011. Ministerio de Ciencia e Innovación HAR 2010-15099), dirigido por el Dr. Juan Pimentel Igea (Instituto de Historia del CSIC). Se presentan aquí algunas de las ideas que se desarrollan en el estudio introductorio a la edición y traducción a mi cargo de los *Diálogos de Roma* de Francisco de Holanda, actualmente en prensa para la editorial Acanalado (2015).

biographical context of the great Florentine artist. It's a shame that Francisco de Holanda is both *present and absent* in all these studies and biographies. It should be added that this unfortunate omission not only grows when his own life adventure is addressed and we discover how fascinating it is, but also when one realises the carelessness with which his legacy has been treated.

Keywords: Holanda, Francisco de – Buonarroti, Michelangelo – Portuguese travel literature – Renaissance – history of the theory of painting – art history.

Se desconoce la concreta misión diplomática que debía desempeñar el joven miniaturista portugués Francisco de Holanda en la Italia de 1540. Es probable que no tuviera responsabilidad política alguna y que, por influencias, hubiera conseguido ser admitido entre la comitiva de una importante embajada a cargo de D. Pedro de Mascarenhas que se dirigía a Roma para negociar la llegada a Portugal de los primeros jesuitas (serían los pioneros Francisco Javier y Simão Rodrigues de Acevedo), además de la instauración del Santo Oficio a solicitud del rey D. João III. Dadas las medidas temporales de la época, el de Holanda fue un viaje relativamente breve, desde el verano de 1538 a finales de 1540; pero lo cierto es que fueron tres años muy intensos, durante los que el portugués se dedicó principalmente a dibujar, y parece que también a conversar. A Roma llegó en fechas espectaculares, y no solo por los festejos que la ciudad brindaba a *La Madama*, Margarita de Austria, hija natural del Carlos V, en desposorios con Ottavio Farnese, nieto del papa Paulo III, sino también porque en aquel momento, otoño de 1538, Miguel Ángel pintaba la pared del *Juicio Final* y Vittoria Colonna había descendido del valle del Po para asistir a la suntuosa boda y aprovechaba para celebrar, acompañada de los miembros de la Accademia della Virtù, el ritual paseo petrarquista entre los vestigios de la admirada Antigüedad romana.

Junto a los de Vittoria Colonna y Miguel Ángel, otros nombres asimismo singulares pueblan los famosos *Diálogos de Roma* de Francisco de Holanda, pero si en la ciudad permaneció dieciocho meses, hasta enero de 1540, no perdió la oportunidad de viajar por la península, y también estuvo en Nápoles, Ancona, Venecia o Milán, lugares en los que siguió dibujando y conversando. Durante ese periplo italiano trató con Miguel Ángel, y lo dejó por escrito, pero además conoció a Sebastiano del Piombo y a Perin del Vaga, al

escultor Baccio Bandinelli, los arquitectos Jacopo Melegghino y Antonio da Sangallo *el Joven*, a los miniaturistas Giulio Clovio y Vincenzo Raimondi, al medallista Valerio Belli y los anticuarios Blosio Palladio y Angelo Colloci; en Venecia contactó con Sebastiano Serlio, y seguro que le debió disgustar no poder entrevistarse con Tiziano. Italia, y sobre todo Roma, eran una extraña y singular mezcla de modernidad y antigüedad, eran la moderna pasión por lo antiguo, eran un magnífico y teatral híbrido hecho de ruina y novedad que en manos humanistas despertaba la tradición de las *Mirabilia Urbis* en la que reverberaba con fuerza el eco de la *Roma victrix* en la *Roma victa* por el paso del tiempo. Roma era el colosal espectáculo de un Imperio en ruinas que se contemplaba con la esperanza de su renacimiento; por su singularidad histórica, Roma encarnaba el poético motivo humanista del *Ubi sunt* y suscitaba la necesidad de escarbar entre reliquias para recuperar y renovar esa lejana Edad de Oro originaria, prístina, pura, perfecta, divina.

Francisco de Holanda iba a Italia en busca de una imagen de la Antigüedad que desde muy temprano había constituido parte importante de su formación intelectual, y no solo gracias a su padre, el reconocido miniaturista flamenco António de Holanda,² sino también por la influencia de un círculo verdaderamente innovador para los modos portugueses de las primeras décadas del siglo XVI: primero, en Lisboa y Évora, en las Casas de los infantes D. Fernando y D. Afonso; y después, gracias al contacto con la corte creada en el norte por D. Miguel da Silva, gran erudito y mecenas formado en París y en Siena, poeta neolatino, adepto al neoplatonismo ficiniano, refinado cortesano *a la italiana*, obispo y después cardenal, y hasta candidato al trono pontificio en el cónclave de 1550 (Deswarte 1989). La Roma que D. Miguel da Silva había conocido al llegar allí como embajador a finales

² Muy activo durante las primeras décadas del siglo XVI, António de Holanda dibujó, entre las muchas obras que se le atribuyen (ninguna de ellas firmada, según la tradición corporativista medieval), las miniaturas iluminadas de la *Genealogia dos Reis de Portugal* (actualmente en el British Museum), los *Livros de Horas* de D. Manuel I y de D. Leonor (en el Museu da Arte Antiga de Lisboa y en la colección Pierpont Morgan de Nueva York, respectivamente), colaboró en la iluminación de la *Leitura Nova*, el instrumento jurídico de la Cancillería Real; y asimismo es muy probable que sean de su mano las ilustraciones del excepcional *Atlas Miller* de los cartógrafos Lopo Homem y Pero y Jorge Reinel. En 1534 y en Toledo, pintó un retrato, hoy perdido, de Carlos V con la emperatriz Isabel de Portugal y el príncipe Felipe. Incluso se le ha atribuido el dibujo de Gana, el rinoceronte del rey Manuel, que Durero utilizó para llevar a cabo su famoso grabado. Su hijo Francisco se formó con él y colaboró en muchos de sus trabajos (Deswarte 1977; *Livro* 1983: 7-210; *Atlas* 2006: 181-208).

de 1514 era la de los papas León X y Clemente VII, la de los cardenales humanistas Pietro Bembo, Jacopo Sadoletto y Egidio da Viterbo, la del poeta y arquitecto Blosio Paladio, el *lusitanista* Angelo Colocci o el polígrafo Claudio Tolomei; era la Roma de Ariosto, cuyo *Orlando furioso* aparecía en 1516. En esa corte había conocido al, entonces, embajador del duque de Urbino, Baldassarre Castiglione, quien en aquella época hacía circular copias manuscritas entre los interlocutores de un todavía inacabado *Il Cortegiano* que después, editado por Aldo Manuzio en 1528, dedicaría al propio D. Miguel da Silva.

Posiblemente Francisco de Holanda iba en busca de esa Roma arqueológica y anticuaria, esa Roma que se ofrecía como gran espectáculo de la Antigüedad, porque debió de haber aprendido de D. Miguel da Silva la pasión por lo antiguo, que el obispo había compartido con su amigo de la época de Siena, Lattanzio Tolomei, en aquel momento embajador en Roma, un gran bibliófilo y coleccionista, uno de los mayores helenistas y latinistas de su época, además de profundo conocedor del hebreo y siríaco, también botánico, matemático, astrólogo, muy atento al debate teórico sobre las artes, un prototípico humanista enciclopédico. La Roma de D. Miguel da Silva era la del deslumbrante descubrimiento y estudio sistemático y exhaustivo de lo antiguo.

Acostumbrado a las cortes mediceas y al trato con la gran elite intelectual, se readaptó mal al conservador y gótico Portugal de D. João III cuando fue reclamado en 1525.³ Muy incómodo para la política ultraortodoxa del rey – hasta el punto de tener que huir de Portugal en 1540 –, D. Miguel da Silva creó en Viseu una especie de Urbino, una rica corte de provincia desde la que estimular los ideales del Humanismo y obligar a los artistas a abandonar los tradicionales modelos flamencos que dominaban el gusto portugués. De Roma se había traído no solo una magnífica biblioteca y una buena colección

³ D. Miguel da Silva fue recibido con boato en Portugal, y pasó a ostentar la importante diócesis de Viseu por petición expresa del papa Clemente VII. Sin embargo, también causó desconfianza, quizá por la fama de hombre de Corte que le precedía y por los contactos e influencias – obviamente, no solo culturales, sino también políticos – de los que gozaba en Italia. Muy probablemente también sustentó esa desconfianza el mismo cargo que pasó a ocupar en el Consejo Real, *escribano de la puridad*, el cual le daba acceso a los secretos de Estado mejor guardados en una época, la de los grandes viajes oceánicos, en la que Portugal tenía bastante que esconder y Roma una gran voluntad de saber.

de estatuas antiguas, sino también a su propio arquitecto, Francisco de Cremona, que había trabajado en la Basílica de San Pedro con Rafael, y quizá antes con Bramante, para recrear urbanísticamente el ambiente romano del que había gozado durante una década. Y lógicamente, la dedicatoria de *Il Cortegiano* causó una gran conmoción que atrajo a muchos escritores y artistas hacia D. Miguel da Silva;⁴ aunque no solo ésta, porque a principios de la década, en 1522, el impresor y biógrafo Bernardo Giunta le había dedicado *Il Petrarca* (Deswarte 1989).

Las lecturas tanto del *Petrarca* como del *Cortesano* fueron fundamentales para Francisco de Holanda, porque si la duquesa de Urbino, Elisabetta Gonzaga, era el nexo de unión de los conversadores de *Il Cortegiano*, veinte años después la marquesa de Pescara iba a ser el eje del círculo artístico y humanístico de los *Diálogos de Roma*. Y tales lecturas no pueden disociarse de su contexto, porque en ese italianizado norte portugués al que ya había regresado cargado de petrarquismo el poeta Sá de Miranda, se encontraron muchos de los humanistas y artistas que habían recibido formación en los grandes centros de estudio europeos: Aires Barbosa, introductor los estudios helenistas en la Universidad de Salamanca; Luís Teixeira, discípulo de Angelo Poliziano, y de quien Francisco de Holanda heredó los *Epigrammata Antiquae Urbis* de Giacomo Mazzocchi, la guía que iba a utilizar para desplazarse por Roma; el poeta Jorge Coelho, secretario del hermano menor del rey, el infante D. Henrique, en cuya corte también se encontraba el helenista y hebraísta flamenco Nicolás

⁴ Es cierto que el prelado portugués respondía al modelo de virtud cortesana, neoplatónica y aristotélica que desprendían los diálogos de Castiglione, como asimismo es incuestionable la amistad con el autor, pero esa dedicatoria también se explica derivada de un cúmulo de circunstancias históricas y políticas, en las que D. Miguel da Silva aparece como el menos distorsionante de los elementos de una situación delicada: son los años en los que Castiglione es nuncio pontificio en la Corte de Carlos V, son los años en los que Clemente VII, elegido gracias al apoyo del emperador, se alía con Francisco I de Francia y con Venecia contra el Turco, después llega el *Sacco di Roma* y la polémica con Alfonso de Valdés. D. Miguel da Silva era la persona indicada para recibir *Il Cortegiano*, sin causar demasiados disgustos ni sospechas, al menos, en el ámbito internacional observado desde la perspectiva habsburga. Sin embargo, no se puede decir lo mismo del ámbito local, el portugués, porque la proyección pública que esa dedicatoria dio a D. Miguel da Silva sin duda molestó al rey D. João III. Además, no era la primera: Francesco Cattani da Diacceto, discípulo y amigo de Marsilio Ficino y rector de la Accademia Platonica, tempranamente le había dedicado el *Paraphrasis in Politicum Platonis*; en 1522, el impresor y biógrafo Bernardo Giunta le dedicó *Il Petrarca*, y poco después, en 1525, el gran filólogo Claudio Tolomei, tío de su íntimo amigo Lattanzio, le brindó su tratado sobre ortografía en lengua vulgar, *Il Polito*.

Clenardo. Junto a D. Miguel da Silva estaba, obviamente, el *Grão Vasco*, el pintor Vasco Fernandes, de quien el obispo era protector y mecenas.

Hacia 1533 y en los palacios del infante D. Afonso, arzobispo de la diócesis de Évora, impartían lecciones los humanistas André de Resende y Aires Barbosa, el teólogo y jurista Pedro Margalho y el matemático D. Francisco de Melo, futuro obispo de la indostánica Goa, además de Clenardo y Jean Petit, Pedro Sanches, fundador de la Academia Evorense, el gramático António Pinheiro o el jurista y poeta neolatino Manuel da Costa. En 1534 y en esa Corte tan filóloga (erasmista y, a su vez, antieseramista), Francisco de Holanda ocupaba el cargo de mozo de Cámara, tras la muerte del infante D. Fernando, a quien había servido en Lisboa y cuya Casa albergaba una de las bibliotecas más selectas de Portugal, meticulosamente escogida desde Flandes por otro gran bibliófilo, el erasmista Damião de Góis.

Aunque Francisco de Holanda no hable en sus escritos ni de Damião de Góis ni de D. Miguel da Silva – no podía, eran personajes perseguidos y proscritos durante la segunda mitad del reinado de D. João III –, su infancia y primera juventud entre estos ambientes, la conciencia si no de pertenecer, sí de conocer de cerca la élite humanística portuguesa, estimularon su viaje a Italia. La causa principal posiblemente fuera el deseo de ver con sus ojos y tocar con sus manos esa Antigüedad con la que D. Miguel da Silva había regresado a Portugal; pero a ese deseo también cabría añadir una cierta sensación de disgusto, motivada sin duda por el contraste entre el discurso de tales humanistas desde sus palestras y desde sus obras y la realidad de las formas de expresión artística que, de manera general aunque con excepciones, se desarrollaban en el Portugal de las primeras décadas del siglo XVI. Si la palabra escrita se italianizaba ya con rapidez, el arte portugués seguía siendo demasiado nórdico y demasiado gótico.

Se fue con veinte años, según cuenta en *De quanto serve a Sciência do Desenho*, tratado dedicado en 1571 al joven rey D. Sebastião; y ahí dice también que debía cumplir un encargo de su abuelo D. João III: tenía que «dibujar las cosas notables que allí viera». Y eso hizo, ayudado por el cardenal Alessandro Farnese, gran mecenas de las artes y las letras a quien fue recomendado, y de la mano de los grandes amigos de D. Miguel da Silva, el secretario pontificio Blosio Paladio y el arqueólogo Lattazio Tolomei, que actuaron de cicerone y lo introdujeron tanto en el círculo de Miguel Ángel y Vittoria Colonna,

como en el taller del miniaturista croata-veneciano Giulio Clovio. Y si de Portugal había salido un ya buen iluminador de libros, de Italia volvió un pintor, un arquitecto, un ingeniero, un urbanista, un cartógrafo, un tratadista del arte; un humanista en todas sus dimensiones.

Roma, como también lo era Oriente para los navegantes que en aquellas mismas décadas zarpaban del puerto de Lisboa, era *el otro, la otredad*, un espacio predefinido y ya estipulado por la historia, la cultura y el imaginario occidental. Como lo había sido Oriente para los primeros navegantes, Roma era para Francisco de Holanda lo conocido pero nunca visto, una *otredad* presente a lo largo del tiempo, un espacio repleto de contenidos que tenían que ser reconocibles y debían ser encontrados porque habían sido textualmente testimoniados desde la propia Antigüedad. Sin embargo, llegando a Italia diez años después del *Sacco*, el miniaturista portugués no encontró la Roma *filológica* de D. Miguel da Silva, sino una Roma *arquitectónica*, en vías de reformulación en el más puro de los órdenes clásicos, y una Roma *pictórica* en plena reivindicación de la excelencia de sus pintores, por mucho que la trascendencia de la huella petrarquista domine las conversaciones de San Silvestro al Quirinale que Holanda recoge en sus *Diálogos* y por mucho que los eruditos y bibliófilos nombres de los amigos de D. Miguel da Silva pueblen los escritos holandeses.

Dibujó mucho; regresó con las cincuenta y cinco láminas recogidas generalmente bajo el título *Os desenhos das Antighalhas que viu Francisco de Holanda*, una especie de *taccuino* o colección de modelos o materiales arqueológicos y eruditos, Si bien, en realidad, los dibujos también se pueden leer como un especie de tratado teórico en imágenes, una propuesta alternativa a la manera de hacer arte en Portugal.⁵ De entre esas láminas, hay quince en las que Francisco de Holanda representa construcciones militares y defensivas – parece que hasta fue detenido al levantar sospechas mientras dibujaba la fortaleza

⁵ Se trata de una colección de 54 folios con 113 dibujos fechados entre 1538 y 1564, por lo que junto a los realizados en Italia, cabe suponer que Francisco de Holanda fue incorporando otros posteriores. En 1571 la obra se encontraba en manos del infante D. António, prior do Crato, pero después fue a parar a la biblioteca del monasterio de El Escorial, muy probablemente entre las muchas obras requisadas por orden de Felipe II, una vez asumido el trono de Portugal. En 1940, el historiador Elías Tormo la encontró y la editó bajo el título *Os Desenhos das Antighalhas que viu Francisco d'Ollanda, pintor português (1539-1540)*.

de Pesaro, según cuenta en la *Sciência do Disenho* –, y este hecho llevó a pensar que ese era el encargo concreto que el rey de Portugal le había confiado: recabar información sobre ingeniería y arquitectura militar.⁶ Sin embargo, cabría, si no descartar, sí diversificar esa hipótesis, porque lo que indiscutiblemente domina las *Antigualhas*, como indica su propio nombre, es la Antigüedad, esa divina y universal Antigüedad ya ficinianamente teologizada que veinte años antes había arrebatado a D. Miguel da Silva y ahora conmovía al joven miniaturista portugués. La pormenorizada colección de imágenes de la Antigüedad que Holanda recoge en sus *Antigualhas* es la prueba, tan buscada y deseada, de la existencia de esa *otredad* romana aprendida y previamente construida desde lejos.

Y si las *Antigualhas* se pueden entender como una forma de consumación del deseo de ver lo humanísticamente aprendido, también son una sólida fuente de información sobre los movimientos de Francisco de Holanda por Italia.⁷ Sin embargo, al observar con cuidado las láminas es fácil advertir que el joven portugués no solo era un cazador de ruinas y reliquias, sino que lo que verdaderamente le fascinaba era la interpretación que la Italia del presente elaboraba de su propio pasado. Holanda da inicio así a un proceso de transformación de esa *otredad* que representa la Antigüedad, porque en el minucioso y vitruviano análisis de normas y proporciones de las *Antigualhas* se advierte ya la base del concepto *antiqua novitas* que desarrollará ampliamente en sus escritos, y del que se sirve para explicar que la novedad del arte antiguo reside en los preceptos de sus antecesores. Comprendió que así lo entendían los artistas en Italia en aquel momento; de ahí su actitud «anticuaria» respecto a los vestigios del pasado. Desde esta perspectiva, las *Antigualhas* se afiliarían a la corriente de tratados arquitectónicos en imágenes que, con la delicada escobilla del arqueólogo, recuperaban con minuciosidad las veneradas *Mirabilia Urbis*.

⁶ En 1921, Elías Tormo propuso esta hipótesis en el prólogo a la edición de *De la pintura antigua*, traducción castellana manuscrita del tratado teórico holandiano *Da Pintura Antigua* que en 1563 había llevado a cabo el pintor portugués Manuel Denis (Véase referencia a la edición en la bibliografía adjunta al presente ensayo, Holanda 2003).

⁷ Durante los dieciocho meses que permaneció en Roma, y antes de la celebración de los encuentros de San Silvestro, se trasladó a Niza, donde estaba el 18 de junio de 1538 para asistir a la firma de la Tregua entre Francisco I y Carlos V, en presencia del papa Paulo III. Debíó de formar parte del séquito pontificio, y aprovechó tanto el viaje de ida como el de vuelta para dibujar mucho: en Génova, en Pisa, en Florencia, en Orvieto, en Narni, en Spoleto.

Entre esa *Mirabilia* fue a buscar a Miguel Ángel, camino de las Termas de Diocleciano, un criado de la marquesa de Pescara para que se reuniera con ella en San Silvestro al Quirinale, y así poder hablar con él de pintura. De este modo tan literariamente escenográfico inicia Francisco de Holanda sus *Diálogos de Roma*. Las charlas del Quirinale se dieron durante tres domingos sucesivos, el 14 y el 21 de octubre, y el 4 de noviembre – en el que no participó Vittoria Colonna a causa de las bodas de la *Madama* –; el encuentro con Clovio se llevó a cabo al día siguiente, el 5 de noviembre de 1538, en el *scriptorium* que el iluminador ocupaba en el palacio del cardenal Grimani. Seis meses después Francisco de Holanda seguía en Roma, porque el 6 de abril de 1539, día de Pascua, recibía la comunión de las propias manos del papa Paulo III, entre un grupo reducido y selecto de nobles romanos y de representantes de las Coronas de diferentes Estados europeos. En verano de ese mismo año es muy probable que acompañase a Antonio da Sangallo y a Jacopo Melegghino a Tivoli para ver las obras del río Aniene, y aprovechó para dibujar el templo de la Sibila y las cascadas de su agreste paisaje. A finales de año viajaba a Nápoles, desde donde se desplazó a Barletta, en la costa adriática, para admirar los restos arqueológicos de la antigua Cannas.

Probablemente estaba en Venecia hacia febrero o marzo de 1540,⁸ cuando la *Loggetta* de Jacopo Sansovino ya estaba terminada, y Francisco de Holanda así la dibujó, pero sin la ornamentación añadida en 1545. Camino de Venecia, en la costa adriática, dibujó en Loreto, en Ancona, en Pesaro y Ferrara, también en Padua. Los grandes astilleros del Arsenal veneciano no podían dejar de interesar a un portugués de la época de los viajes oceánicos y los recogió en las *Antigualhas*, también la fachada de la basílica y, obviamente, sus caballos de bronce. Y si en Padua había elegido la estatua de

⁸ António Matos Reis conjetura esta posibilidad por la referencia de Francisco de Holanda a uno de los volúmenes del tratado *I sette libri dell'architettura* (o *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva*) de Sebastiano Serlio, primer diccionario ilustrado para uso de arquitectos y primer repertorio de modelos arquitectónicos de la Antigüedad clásica. En Venecia y en 1537 se había publicado el primero de los siete volúmenes del tratado, el Libro IV (*Regole generali di architettura*), del que hubo una segunda edición en febrero de 1540, antes de la aparición del Libro III (*Le Antiquità di Roma e le altre que sono in Italia e fuori d'Italia*). Holanda cuenta que en Venecia el propio Serlio le regaló su libro, por lo que cabe pensar que se trataba de la reedición del Libro IV, cuando todavía no estaba publicado el Libro III (Reis 1984: 209-248). Sin embargo, al leer el «Cuarto diálogo» y los largos parlamentos de *messer Camilo*, resulta más estimulante pensar que Francisco de Holanda se hubiera podido inspirar en *Le Antiquità di Roma* para construir su relato de la gran *Mirabilia Urbis* que fue la ciudad imperial.

Gattamelata de Donatello, aquí seleccionó la de Bartolomeo Colleoni de Verrocchio.

Venecia significaba ya el inicio del viaje de regreso. Se detuvo en Milán y Pavía, y cruzó los Alpes a finales de 1540; siguió hacia Aviñón, Toulouse y Bayona, para entrar en la Península por el norte y seguir la ruta de Valladolid, donde tres años antes la emperatriz Isabel de Portugal le había pedido que retratase a Carlos V cuando lo viera en Barcelona. Fue este un encargo que Francisco de Holanda no pudo cumplir, aunque sí se había entrevistado con el emperador, quien recordó el retrato que años antes había realizado su padre, António de Holanda.

A finales de 1541 Francisco de Holanda llegaba a Portugal. Volvía con una considerable colección de dibujos y una buena biblioteca en la que se encontraba Dante y Petrarca, Landino, Pietro Aretino, Marsilio Ficino, Pomponius Gauricus, Vittoria Colonna. Y entonces, desde su Quinta de Nossa Senhora dos Enfermos, medio siglo antes de que apareciera la *Idea del Tempio della Pittura* de Giovanni Paolo Lomazzo (Milán, 1590) o *L'Idea de' Pittori, Scultori e Architetti* de Federico Zuccaro (Turín, 1607), el portugués decidió escribir su tratado de pintura, *Da Pintura Antiga*, que terminó en 1548 y cuyo hilo conductor asentó en esa *Idea* platónica que más tarde sería tan asediada. De hecho, casi todo lo que quería decir lo había traído dibujado; apenas restaba el arduo trabajo de sostenerlo, con convicción y con erudición, para que esa *antiqua novitas* que tanto había admirado en Italia fuera asimilada en Portugal. Y junto a esa misión, también se arrogó otra que consideraba igualmente urgente y fundamental: Portugal debía entender el valor del pintor, su excepcionalidad, frente a otras altísimas formas de expresión de los contenidos y las ideas del mundo.

¿Por qué fue Francisco de Holanda el primero en escribir un tratado de pintura en clave neoplatónica? Seguramente, por una cuestión geográfica. ¿Por qué no se habían escrito ya en Italia? Seguramente, por una cuestión filológica. No hay tratados de pintura en la Italia de la primera mitad del siglo XVI; los hubo antes, como el muy matemático *De Prospectiva Pingendi* de Piero della Francesca, mientras Leonardo, entre un cúmulo de intereses intelectuales y observaciones empíricas, escribía sus notas en un tratado de pintura donde a veces se reía un poco de la pedantería humanística y, sobre todo, preconizaba la pintura como ciencia para colocarla ante la venerada poesía. Circularon esas notas leonardescas, pero quedarían

inéditas durante siglos, al mismo tiempo que la teoría de la pintura, y del arte, se mantenía entre las páginas de hombres de letras más que entre las de los artistas, y aquellos hasta parece que se esforzaron en cerrarle el paso a la *Idea* platónica en el ámbito de la expresión pictórica. De hecho, los combates entre filólogos y artistas venían de antiguo, y tras la publicación del *De Pictura* de Leon Battista Alberti (Basilea, 1540; Venecia, 1547) no decreció la influencia humanística, sino que medió para que esa albertiana imitación de la naturaleza – unida a los debates sobre la pintura de *Il Cortegiano* – se convirtiera en modelo tratadístico y orientase el punto de vista de la teoría sobre pintura, aunque Alberti hablase ya de un platónico *furor animi* que iba divinizando el impulso creativo del pintor.

Se podría leer a Alberti en tierras portuguesas, pero al tratadista y arquitecto Sebastiano Serlio lo introdujo el propio Francisco de Holanda, y también fue el primero en hablar en Portugal de Durero, o del erudito poeta Pomponio Gaurico y de su *De sculptura* (Florenia, 1504). A principios de los cuarenta, con la intensa experiencia de lo visto en Italia, y sobre todo, bajo el influjo irradiador de Miguel Ángel, regresaba Francisco de Holanda al distante Portugal; y una vez allí, la geografía le dio espacio para salvar las corrientes teóricas del Humanismo italiano y libertad para dar una perspectiva filosófica a sus propias teorías. Fue así como pudo edificar una teoría sostenida por la *Idea* platónica y concebir una imagen alegórica de la pintura; y junto a la teoría y la imagen, admirado por el prestigio de los artistas y el respeto que Italia les mostraba, reivindicó con fuerza la labor y el estatus del pintor en un espacio portugués todavía muy iletrado en esas disquisiciones.

Da Pintura Antiga no se imprimió en su época, pero en 1563, y en vida de Francisco de Holanda, lo tradujo al castellano el pintor portugués Manuel Denis, cuando el único tratado de pintura que existía en la península era el de Felipe de Guevara, *Comentarios de la Pintura* (c. 1560, aunque quedó manuscrito hasta 1788), obra de una fidelidad absoluta al «Libro XXXV» de la *Historia Natural* de Plinio. Parece que los tratadistas peninsulares – ni los manieristas ni posteriormente los ilustrados – no llegaron a manejar nunca la obra de Francisco de Holanda; tampoco la versión castellana de Manuel Denis.

No eran buenos tiempos: a su regreso de Italia, Francisco de Holanda vivió protegido y bien remunerado hasta la muerte de sus mecenas, el rey D. João III (m. 1557) y el infante D. Luís (m. 1555), a

quien acompañó a Santiago de Compostela en 1548. Sobrevivió durante la regencia de D^a Caterina, quien, entre mucha tensión política, regentaba una Corona compartida con su cuñado el cardenal-infante D. Henrique, en espera de la mayoría de edad del joven D. Sebastião. La reina lo nombró caballero de la Orden de Cristo, y Holanda se casó con una de las damas de su Casa, D^a Luísa da Cunha de Sequeira. Pero debía de recibir pocos encargos – dibujaba blasones y divisas, diseñaba motivos para medallas y monedas, iluminaba códices –: el italianizado neoplatonismo holandiano encajaba mal entre la estética contrareformista del momento.

Y además, el reinado sebástico fue inquietante y turbulento, y terminó, como es sabido, con la propia desaparición del rey en Marruecos. A partir de ahí Francisco de Holanda no consiguió mecenazgo, aunque D. Sebastião lo tenía como consejero de proyectos urbanísticos. Para él escribió en 1571 *Da Fábrica que Falece a Cidade de Lisboa*, un intento de que el rey entendiera y solventase los graves problemas de defensa y de abastecimiento de agua que afectaban a la ciudad. Pero el joven monarca tenía demasiadas dificultades, en Oriente, en Brasil, en el Atlántico, para dedicar financiación a un programa tan ambicioso; y al mismo tiempo, lo ocupaban otros intereses, porque ya estaba en marcha su cruzada en el norte de África. El desánimo se percibe en *De quanto serve a Sciência do Desenho*, también de 1571, donde la *Idea* platónica vuelve a brillar para defender la necesidad de que el gobernante posea conocimientos de dibujo y pintura para poder gobernar con buen criterio. No le gustó esta obra al censor Bartolomeu Ferreira – el mismo dominico que por entonces elogiaba los epopéyicos versos lusíadas en su informe inquisitorial –, por lo que pocos años después, en 1576, la *Sciência do Desenho* aparecería entre los títulos del *Index Librorum*. Francisco de Holanda pensó entonces en trasladarse a la España de Felipe II, y se ofreció como iluminador mandando dos miniaturas monocromas, hoy perdidas, de la *Pasión de Cristo*.

Se sentía relegado; pero en ese período de dificultades anímicas y profesionales dibujó la mayor parte de las láminas de un álbum fascinante, *De Aetatibus Mundi Imagines*, un lento proyecto al que Holanda había dado inicio en 1545 y que es un relato en imágenes de la Creación del mundo, muy miguelangesco y lleno de referencias

neoplatónicas, herméticas y cosmológicas.⁹ En 1582 le ofreció estas imágenes del mundo a Felipe II, quien había asumido el trono de Portugal tras la desaparición de D. Sebastião; y su trabajo fue reconocido, porque en 1583 el rey le concedía una pensión anual de cien mil *reis*. Francisco de Holanda moría el 19 de junio de 1584, el mismo año que Giovanni Paolo Lomazzo editaba su platónico *Trattato dell'arte della pittura*. Era también el año en el que en la segunda edición de *Os Lusíadas*, ya póstuma, habían desaparecido los besos de Adamastor y el censor Bartolomeu Ferreira había mandado apagar el fuego erótico de la Ilha dos Amores.

Poco más se sabe de la biografía de Francisco de Holanda. De hecho, escasamente aparece como pintor entre las páginas de la historia del arte; hasta podría decirse que, fuera de Portugal, ni siquiera se le conoce como iluminador. Apenas (o sobre todo) se le conoce por los *Diálogos de Roma*. En realidad, no hay bibliografía o estudio sobre Miguel Ángel que no cite las célebres conversaciones romanas, incluso dando a entender que la voz allí recogida es fidedigna e *incuestionablemente* responde a opiniones del, si todavía no divinizado pintor, si ya muy admirado. Sin embargo, los *Diálogos de Roma* constituyen el «Livro II» de un complejo e innovador tratado de pintura. Dedicado al rey D. João III, *Da Pintura Antiga* está constituido por el «Livro I», el tratado propiamente, terminado en febrero de 1548; seguido de las presuntas conversaciones en Roma, concluidas en el mes de octubre; y una lista de artistas célebres y contemporáneos agrupados por especialidades – pintores, miniaturistas, escultores, arquitectos, grabadores y orfebres – y ordenados por criterio de excelencia, conocida bajo el título «Távoa dos famosos pintores modernos a que elles chamam Águias».¹⁰

Los *Diálogos de Roma* se han solido editar como obra independiente del tratado *Da Pintura Antiga*. Es lógico: son una pieza literaria y documental rara e inesperada, construida gracias a la propia experiencia y desde las opiniones de voces vivas; constituyen una

⁹ El códice, de 178 páginas ilustradas con 155 dibujos, fue descubierto en 1952 por Francisco Cordeiro Blanco en la Biblioteca Nacional de Madrid. Se fue anunciando sucesivamente su edición, pero esto no ocurrió hasta 1983, a cargo del arquitecto Jorge Segurado y bajo el auspicio del Comissariado Organizador da XVII Exposição Europeia de Arte e Ciência e Cultura (Deswarte 1987b).

¹⁰ Durante esas fechas Holanda escribió un tercer libro, *Do Tirar pelo Natural*, formado por once diálogos que recogen los debates sobre el arte del retrato mantenidos en Oporto durante el otoño de 1548 con su amigo Blas de Pereira Brandão, también pintor e iluminador, obra asimismo traducida en 1563 por Manuel Denis (Holanda 2008).

pequeña obra escenográfica fruto del deslumbramiento que produjo Italia al joven iluminador portugués. Sin embargo, el «Livro I» y el «Livro II» de *Da Pintura Antiga* son complementarios; como complementarios a ambos libros deberían de considerarse también los dibujos de las *Antigualhas*, al estar asentados en el mismo criterio teórico. Desde esta perspectiva, los *Diálogos*, con pleno derecho, pasan a asumir su función en el tratado de pintura: el recurso literario ha de hacer más llevadera la comprensión de una teoría original y novedosa que nunca nadie antes había leído o escuchado, y mucho menos en Portugal. Tras su experiencia en Italia, y conociendo la realidad portuguesa, Francisco de Holanda debía de ser muy consciente de que aquello que quería decirles a los artistas y a los humanistas portugueses era denso, complejo y difícil de asimilar, por lo que necesitaba crear un sistema – emplear un género – que facilitara la comprensión.

En este sentido, quizá vale la pena subrayar aquí una *obviada* que, sin embargo, ha sido sorprendentemente *obviada* por parte de la historiografía del arte que ha dedicado tiempo al tratadista portugués: desde sus *Diálogos*, Francisco de Holanda habla entre italianos – «hablo donde sé que soy creído», dirá en un momento delicado del primer diálogo en el que quiere explicar por qué los pintores italianos son indiscutiblemente superiores al resto –, pero escribe los *Diálogos*, y todo el tratado de pintura, para portugueses. Escribe en contra de algo que ya no existía en la Italia que conoció, pero que persistía en Portugal: una concepción del arte entendida como oficio mecánico, gremial y corporativista, que no distinguía al artista ni valoraba su singularidad. El suyo fue un verdadero combate, como lo había sido dos décadas antes el de D. Miguel da Silva, para que en su país fueran asimilados los ideales del llamado «modo de Italia». Fue el primero en decirlo, pero el reconocimiento de este hecho llegó mucho después, incluso siglos después, porque si la vida del portugués fue mal conocida, también lo ha sido su obra.

El caso es que el pintor portugués Manuel Denis dispuso de una copia del manuscrito de Holanda y en 1563 tradujo la obra al castellano. Criado en Castilla, como él mismo dice en el prólogo al lector, al pertenecer a la Casa de Juana de Austria, princesa de Portugal y esposa del príncipe heredero D. João, estuvo en Lisboa desde 1552 a 1554, fecha del fallecimiento del Príncipe y del regreso de Juana a España, tras dar a luz a D. Sebastião (Deswarte 1992: 140). Sin duda fue durante esos dos años cuando Denis tuvo acceso a la

obra de Francisco de Holanda. Elaboró una traducción literal, tan literal, que parece casi en portugués mal escrito. El códice pasó después a manos de Manuel de Acosta, teatino de la Compañía de Jesús, que conocía a Denis de la época en la que ambos habían sido mozos de capilla en la corte de la emperatriz Isabel; y desde ese momento es imposible saber qué ocurrió con el manuscrito castellano hasta 1775, fecha en la que se encontraba en poder del escultor Felipe de Castro para, tras su muerte, pasar a la biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde sigue estando.¹¹

El original portugués *Da Pintura Antiga* está perdido en la actualidad; no así los diálogos *Do tirar pelo Natural*, que se encuentran en la biblioteca de la Academia de San Fernando junto al *Denis* de 1563.¹² La historiografía del arte del siglo XVIII apenas prestó atención a Francisco de Holanda hasta que de pronto, en 1846, el relegado nombre del portugués empezó a divulgarse cuando el conde polaco Athanasius Raczyński, embajador del rey de Prusia en Portugal, historiador y gran coleccionista de obras de arte, publicó *Les Arts en Portugal*, donde aparecía una defectuosa, tergiversada y mutilada traducción al francés de los *Diálogos de Roma*.¹³ Y esta fue la

¹¹ Dio noticia del paradero del manuscrito Pedro Rodríguez de Campomanes en el *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento* (1775), véase el estudio introductorio de Jonh B. Bury, en Holanda 2008: 33 y el prólogo a cargo de Ángel González García (que se sigue en los párrafos siguientes), en Holanda 1984.

¹² Sin embargo, se puede seguir un rastro del tratado escrito por Holanda: parece que estuvo en la biblioteca de Diogo Carvalho e Sampaio, embajador de Portugal en Madrid a finales del siglo XVIII y autor de *Memória sobre a formação natural das cores* (Madrid, 1791), obra donde cita una frase del tratadista portugués. Por aquellas fechas, la recién creada Academia Real das Ciências de Lisboa mandaba a Madrid a monseñor Joaquim Ferreira Gordo para que repertoriara las obras sobre historia y literatura portuguesa que hubiese en los archivos de la ciudad. Y Ferreira Gordo no solo copió tanto el tratado *Da Pintura Antiga* como los diálogos *Do tirar polo Natural* – depositando las copias en la biblioteca de la Academia –, sino que al regresar a Portugal escribió un estudio sobre Francisco de Holanda e intentó, sin éxito, editar su obra. Dio noticia del hallazgo en Gordo 1792-1811: III, 1-92. El estudio de Ferreira Gordo lleva el título *Memórias de Francisco de Ollanda coligidas de seus escritos e de outros autores*, obra de 1809 que quedó inédita. Al mismo tiempo, en 1794, la Academia de San Fernando entregaba el *Denis* al pintor Luis Paret y Alcázar para que lo cotejase con el original y lo ilustrara; este hecho lleva a pensar que la Academia tenía la intención de editar la obra, pero lo cierto es que estuvo en manos de Paret hasta su muerte y no hubo publicación (Véase el prólogo a Holanda 1984b).

¹³ El conde había ido mandando cartas a la Sociedad Artística y Científica de Berlín donde contaba sus investigaciones sobre arte portugués; esas cartas se publicaron en 1846 bajo el título *Les Arts en Portugal, Lettres adressées a la Société Artistique et Scientifique de Berlin, et accompagnées des documents*, París, Jules Renouard. En la

referencia holandiana en Europa hasta que en 1899 apareció la del historiador Joaquim de Vasconcelos: una edición bilingüe, con el original portugués y su traducción al alemán, conocida por «edición de Viena», acompañada de muchas notas y un largo prólogo, valiosa por recoger noticias dispersas sobre Holanda, pero tendenciosa por repetir las objeciones y prejuicios del conde Raczyński, además de alargar la permanencia en Italia del tratadista portugués hasta 1547 y tratar con desinterés tanto el valor teórico de la obra como el lugar que ocupó en el contexto histórico-ideológico de su época.¹⁴ Vasconcelos dio por supuesto que los *Diálogos de Roma* eran una transcripción fidedigna y al pie de la letra de los encuentros en San Silvestro al Quirinale y en el taller de Clovio, sin tener en cuenta la función desempeñada por el «diálogo» como género literario, como artificio retórico genuinamente renacentista para legitimar y reforzar ideas y opiniones, para facilitar la comprensión de conceptos complejos. No es difícil advertir en el tono y el estilo de Francisco de Holanda el valor que da a la literatura como herramienta expresiva. Se ve en su esfuerzo por reproducir las diferentes formas de hablar de los personajes que habitan sus *Diálogos*. Esa voluntad se hace especialmente notoria en las intervenciones de Miguel Ángel, en las que el portugués evita cualquier forma de afectación intelectual, exenta de las connotaciones propias del neoplatonismo florentino, para ofrecer la imagen de un hombre escurridizo al principio, irónico después y hasta mordaz, en cualquier caso indiscutiblemente seguro de sí mismo. También quiso mostrar Francisco de Holanda la delicadeza de las formas de Vittoria Colonna, además de su propia

segunda de esas cartas, del 19 de diciembre de 1843, iban traducidas al francés partes de obras de Holanda que se encontraban en la biblioteca de la Academia das Ciências de Lisboa: la copia dieciochesca de *Da Pintura Antiga* y el original *Da Fábrica que Falece a Cidade de Lisboa* (Rodrigues 2011: 264-275).

¹⁴ La andadura historiográfica de Vasconcelos sobre Francisco de Holanda se había iniciado en 1877, con la edición de *Da Fábrica que Falece a Cidade de Lisboa* (en *Archeologia Artística*, vol. VI), y en 1890 apareció una primera aproximación a los *Diálogos de Roma* en *Vida Moderna*, vols. XII-XIV, trabajo que le ocupó dos años hasta que en 1896 aparecían reunidos en *Renascença Portuguesa*, vol. VII. Cuatro años después, en 1899, publicaba en Viena su edición definitiva, *Vier Gespräche über die Malerei Geführt zu Rome, 1538* (Viena, Carl Graeser). Hasta 1918 no se publicaría en Portugal el tratado completo, *Da Pintura Antiga* (Oporto, Renascença Portuguesa, 2ª ed., 1930). Antes de esta última edición de Vasconcelos aparecía en 1915 una versión incompleta del tratado en italiano a cargo de Achille Pellizzari (*Opere di Francisco de Hollanda*, Nápoles, Francesco Perrella), y en 1928 la edición inglesa por cuenta de Aubrey F. G. Bell (*Four Dialogues on Painting*, Oxford University Press).

cultura o la admiración y respeto que profesaba hacia Miguel Ángel. Casi teatral, exhibe Francisco de Holanda la espontaneidad, alegre y festiva, incluso un poco gamberra, de los reunidos en el estudio de Clovio en la primera parte del «Cuarto diálogo». Desde la literatura, Francisco de Holanda crea una polifonía de voces que se revela consecuente no solo con el sentido testimonial que quiere dar a su obra, sino también con el mismo género literario que elige el portugués para explicar sus ideas. El diálogo renacentista es un género en el que tanto la ficción como la argumentación juegan sus papeles en igualdad de condiciones para dotar de sentido al texto; de ahí la necesidad de que, al abordar su estudio, deban ser respetados los códigos de la retórica y de la poética que empleó Francisco de Holanda para persuadir a su lector. Y todo ello sin olvidar, con resignación, que las voces de los *Diálogos de Roma* llegan hasta la actualidad a través de una traducción al castellano de 1563 y de una copia del original portugués de finales del siglo XVIII.

Si Vasconcelos hubiera considerado el poder y la función de la herramienta literaria quizá hubiese reparado en la complementariedad recíproca del discursivo «Livro I» y el dialogado «Livro II» del tratado holandiano; y quizá también se hubiera ahorrado el artículo, muy crítico, de Hans Tietze para quien los *Diálogos* eran pura ficción (Tietze 1905: 295-320). Asimismo, quizá Tietze hubiera matizado sus opiniones si no se hubiera limitado a los diálogos romanos y hubiese trabajado también con el tratado, o incluso si hubiera pasado las páginas de las *Antigualhas*.

Y es que si los *Diálogos de Roma*, tanto si se consideran *verdad* como *mentira*, causan como mínimo asombro, por no decir admiración, los dibujos de las *Antigualhas* no suscitan menos sorpresa. Allí aparece el retrato de Miguel Ángel que Francisco de Holanda realizó en los días romanos, flanqueado por dos coronas, una de laurel – como aquellas con las que se coronaba a los emperadores y a los poetas de la Antigüedad, como aquella con la que fue coronado Petrarca un Domingo de Pascua en el Capitolio – y otra de rosas, símbolo de la vida activa y de la belleza de lo efímero. Intencionadamente, el f. 2 que contiene el retrato de Miguel Ángel está enfrentado a la miniatura que representa al papa Paulo III, como si Holanda quisiera con este gesto ratificar la innovadora teoría que recorre todo el tratado *Da Pintura Antiga*: el pintor como nexo de unión entre el mundo sensible y el espiritual, el pintor como ser

supremo, hacedor de obras divinas, tocado por la Gracia y dotado desde su nacimiento con el poder del genio.

Hasta aquel momento, ningún otro tratadista del arte había sido tan contundente en la defensa de la neoplatónica condición del genio, encarnada en Miguel Ángel, como vía de acceso del espíritu y del alma a las *Ideas*; ni siquiera los teóricos y biógrafos del propio Miguel Ángel lo habían planteado todavía en esos términos (Deswarte 1992: 77-89 y 90-96). Sin embargo, Francisco de Holanda no es un hagiógrafo de Miguel Ángel, como lo iban a ser Vasari o Condivi, ni siquiera es su portavoz, aunque lo haga hablar largamente en sus *Diálogos*. Tuvo la audacia de poner sus propias ideas en voz del mismo Miguel Ángel, en el «Diálogo primero», en respuesta a una intervención de Vittoria Colonna en busca de una definición de pintura:

Nada es más noble y devoto que la buena [pintura], porque nada recuerda y yergue más la devoción de los discretos que la dificultad de la perfección que va a unirse y juntarse con Dios. Porque la buena pintura no es otra cosa que un traslado de las perfecciones de Dios y un recuerdo de su [manera de] pintar, [es] finalmente, una música y una melodía cuya gran dificultad solamente el intelecto puede sentir (Holanda 1984: 236).

Esa pintura que es música la dibujó Francisco de Holanda en el f. 10 r de las *Antigualhas*, y allí aparece la melodiosa musa de la armonía musical, la Melpómene del palacio de la Cancillería; a sus pies, mirando hacia ella, el propio Miguel Ángel a un lado y el joven portugués al otro, la contemplan con reverencia. En el segundo diálogo, Vittoria Colonna transformada en Calíope, musa de la elocuencia y la poesía, habrá de juzgar los argumentos por los que Francisco de Holanda dará mayor valor a la pintura que a cualquier otra arte. Después, al describir al pintor perfecto en el «Livro I» del tratado, Holanda lo iba a distinguir como aquel que «recibe la luz que del cielo le fue por gracia dada», aquel que ve «con ojos carnales lo que se ve con los del espíritu»; el pintor es aquel que puede «llegar allí donde ardiendo están los serafines ante la primera fuente y causa de la Pintura Divina, que es el Dios supremo». A ese pintor pertenece la «verdadera pintura de la que yo escribo», dirá con firmeza (Holanda 1984: VII, 56 y VIII, 67, XII, 82).

No fue en Alberti – cuya *Della Pittura* pudo haber leído en la biblioteca de Lattancio Tolomei, que tenía una copia manuscrita de la traducción de Ludovico Domenichi (editada en 1547) – donde

Francisco de Holanda encontró la clave neoplatónica para desarrollar su teoría sobre la pintura y el pintor, sino en el propio Miguel Ángel, en su pintura, sus dibujos y su poesía, en la presencia en él de Dante y de Petrarca, de Platón a través de Ficino. La encontró también en otro miembro de la Academia ficiniana, el petrarquista Cristoforo Landino: tanto en sus *Disputationes Camaldulenses* – donde el propio Alberti es uno de los personajes que debaten sobre la excelencia de los modelos de vida activa y contemplativa –, de las que Holanda adquirió un ejemplar que anotó y subrayó (hoy en la Biblioteca Pública de Évora); como en la obra que más aparece citada en los *Diálogos de Roma*, la *Historia Natural* de Plinio, traducida por Landino en 1476 y en cuyo «Proemio», para explicar el *furor divino*, describe el traductor ese «vuelo con alas platónicas» del espíritu humano a través de las esferas para llegar a Dios (Deswarte 1992: 90-95). Ya en *Il Cortegiano* había aprendido sobre la *grazia*, la *sprezzatura* y la *maniera*, y utilizó esos conceptos para buscar una definición de pintura de estirpe filosófica que explicase su esencia. El pintor, como el poeta, como el filósofo, con el don innato del genio unido al aprendizaje y a la práctica, a la experiencia técnica y formal, unido al estudio, es aquel capaz de trascender el mundo físico y, guiado por la inspiración, elevarse hacia la contemplación del mundo supraceleste de las *Ideas* (Deswarte 1995).

De ahí la defensa de la Antigüedad, como si fuera el humus donde hacer germinar esa *pintura antiga* que ha de ser *antiqua novitas*. Holanda dedica cuatro capítulos del «Livro I» (del XI al XIV) a explicar y justificar la novedad de esa universal *prisca pictura* que, a la vez que la *prisca theologia* de Marsilio Ficino, había descubierto en los paseos entre los vestigios de la Roma imperial. Es la Roma vencida por el paso del tiempo – la Roma *destructa* – que aparece en el f. 4 r de las *Antigualhas*, enfrentada a la Roma-*potestas*, triunfante, del f. 3 v; es esa petrarquista Roma-Minerva que absorta, o triste, se observa en un espejo que le devuelve una imagen de sí misma en la que no se reconoce. «Non similis sum mihi», reza bajo el espejo y los pies descalzos de la diosa, mientras tras ella se elevan en ruinas las siete maravillas de Roma, mezcladas entre las siete maravillas del mundo (Deswarte 1992: 55-122). En el «Cuarto diálogo» y a través de las petrarquistas interrogaciones retóricas de *messer* Camilo, explicó Francisco de Holanda el sentido de esta Roma-reliquia hecha de reliquias, que al mismo tiempo, aunque melancólica, reúne en ella todas las maravillas del mundo.

En ese conglomerado de preguntas de *messer* Camilo está latente el renacimiento de Roma que Francisco de Holanda está presenciando; y lo explicará después, en el capítulo V del tratado de pintura – «Quando se perdeu a pintura e quando se tornou a achar» –, consciente de haber vivido, incluso haber participado, en ese renacer. El pintor capaz de originar ese renacimiento no es aquel que pinta lo que ve en la Naturaleza o en los modelos de la Antigüedad, sino aquel (y esta es la novedad del tratado holandiano) que, al estar dotado por el genio, pinta lo que ven sus ojos interiores, como asimismo hizo Dios con su propia Creación. Así empieza el capítulo XV de *Da Pintura Antiga*, con una interpretación metafísica y extática de la creación artística del pintor ideal.

La idea en la pintura es una imagen que ha de ver el entendimiento del pintor con los ojos interiores en grandísimo silencio y secreto, y ha de imaginar y escoger la más rara y excelente que su imaginación y prudencia pueda alcanzar, como un ejemplo soñado o visto en el cielo, [...] y mostrar hacia fuera con la obra de sus propias manos cómo la concibió y la vio dentro de su entendimiento. Esta idea es maravillosa en los grandes entendimientos e ingenios, y a veces es tal, que no hay mano ni saber que la pueda imitar ni igualarse a ella. Dicen los filósofos que cuando el sumo e inmortal Dios hizo sus obras como solo Él entiende y sabe, primero tuvo en su altísimo entendimiento [...] las ideas de las obras que después haría, y las vio antes de que existieran, tan perfectas como después vinieron a ser. Los preceptos de este altísimo maestro [...] conviene que sigan los pintores [...] para irse elevando cada vez más y, haciéndose espíritu, irse a mezclar con la fuente [...] de las primeras ideas, que es Dios (Holanda 1984: XV, 95-97).

Los tratados de Lomazzo y Zuccaro, medio siglo después de Holanda, se sustentarán sobre esta concepción teológica y mística de la *Idea* platónica; por tanto, quizá valdría la pena matizar, si no discutir firmemente, ese tradicional menosprecio, ese desdén o esa disminución con los que la primera historiografía europea trató a Francisco de Holanda condicionando su imagen durante casi todo el siglo XX. Se le ha querido presentar como alguien interesante pero pretencioso y arrogante, culto pero no erudito. Su insistente reivindicación de lo antiguo, lo anticuario, como precepto a seguir para que el artista consiga convertirse en un ser superior —actitud

común entre los humanistas – llevó a la crítica a tildarlo de dogmático o reaccionario, hasta de provinciano.¹⁵

¿Por qué ha sido tan desdeñosa la historiografía? Pues quizá por culpa de algo tan sencillo como el posible rechazo que instintivamente produjo esa primera imagen, patriotera y de estirpe nacionalista, que a finales del XIX había construido Joaquim de Vasconcelos desde la famosa «Edición de Viena», que era la que se manejaba y sobre la que se habían llevado a cabo las traducciones a otras lenguas. No le hacían falta defensores a Francisco de Holanda, porque la lectura de sus libros – no solo de los tan citados *Diálogos de Roma* – y la observación de sus dibujos ya lo defienden de sobras. Y si no, apenas hay que pasar las páginas de las *De Aetatibus Mundi Imagines* para sentir con sorpresa la radical modernidad de la expresión artística de las teorías neoplatónicas holandianas. Tan modernos y alegóricos son esos dibujos que a veces hasta recuerdan esas visiones fantásticas, proféticas, dantescas, de las ilustraciones de William Blake.

Asimismo, también cabría argumentar por qué razón Francisco de Holanda y Miguel Ángel no hubieron podido llegar a ser buenos amigos. Es cierto que, desde los *Diálogos*, el portugués presume, con cierto descaro, de esa amistad; y también es cierto que apenas hay que detenerse ante la *Escuela de Atenas* para crear una primera impresión sobre la personalidad de Miguel Ángel que rebaja inmediatamente ese nivel de afecto o aprecio. Miguel Ángel tenía sesenta y tres años cuando lo conoció Francisco de Holanda, que tenía veinte. Quizá no fueran intimísimos, pero lo cierto es que en Portugal, pasados los años, Francisco de Holanda pensaba en Miguel Ángel y lo echaba de menos. La carta que le escribió el 15 de agosto de 1553 apenas para interesarse por su salud es cariñosa y nostálgica – «por no perder esta amistad he querido escribir esta carta, para que me pueda decir cómo se encuentra en los felices días de su vejez» –, y en ella le pide un dibujo, «aunque no sea más que alguna línea o silueta, como el antiguo Apeles, para que me sirva de verdadero símbolo de vuestra buena forma, y a la vez, firme recuerdo de nuestra amistad» (Buonarroti 2008: 265-266). Y recibió ese dibujo: un hermoso torso

¹⁵ Incluso Ángel González García, que reunió en su edición de *Da Pintura Antiga* (1984) un número de citas y fuentes antiguas y modernas verdaderamente apabullante, consideró que el bagaje cultural de Francisco de Holanda era «rutinario». Semejante cantidad de referencias demuestran, sin embargo, que el itinerario intelectual de Francisco de Holanda era marcadamente superior al de muchos teóricos de su época.

masculino a lápiz negro al que se abrazan, esbozadas, otras figuras. Francisco de Holanda escribió en el pie del papel, con letras pequeñas y cuidadas, «OPUS MICAELIS ANGELI».¹⁶ Teniendo en cuenta que con el punzón de la ironía había respondido Miguel Ángel la carta que Pietro Aretino le había enviado el 17 de septiembre de 1537 dándole ideas para el *Juicio Final* y para, de paso, pedirle un dibujo (que no recibió), cabe pensar que cierto aprecio sí sentía el florentino por Francisco de Holanda al tomarse la molestia de mandarle un dibujo después de pasados quince años de su encuentro en Roma. En 1564, Francisco de Holanda volvió a abrir la carpeta donde guardaba sus *Antigualhas* y anotó en el retrato laureado del f. 2 la fecha de la muerte de Miguel Ángel.

Además, aunque el *Juicio* no pudo ser contemplado hasta el Día de Todos los Santos de 1541, cuando Francisco de Holanda ya no estaba en Italia, ¿por qué no pensar que un día Miguel Ángel permitiera que el portugués lo acompañase a la Capilla? No. De haber sido así, ni él ni nadie hubiera resistido la tentación de registrar la experiencia. Otra posibilidad, más prudente, es que Francisco de Holanda viera dibujos y esbozos preparatorios de algunas imágenes de la pared, o antiguos bocetos para el techo; en realidad, en el capítulo XLIV del «Livro I» afirma haber visto muchos dibujos de Miguel Ángel hechos a lápiz negro y blanco sobre papel. Lo cierto es que en la Roma del f. 4 r de las *Antigualhas* aparecen dos ángeles que se llevan hacia el cielo una columna, la piedra de la Sabiduría, en la que se lee el socrático precepto del Alcibíades platónico, *cognoscete* [a ti mismo]; y es esa una imagen que, como advierte Sylvie Deswarte, inevitablemente recuerda el grupo de figuras voladoras que eleva la columna de la flagelación en la parte superior derecha de la pared del *Juicio Final*, donde Miguel Ángel reunió los instrumentos de la Pasión de Cristo. Asimismo, el movimiento ascendente y el gesto de estos ángeles holandeses, el juego de volúmenes, evocan el *Ganimedes llevado hacia el cielo*, el célebre dibujo para Tommaso de' Cavalieri, del que Francisco de Holanda vio una copia en el estudio de Clovio, como indica en el «Cuarto diálogo». La propia alegoría de Roma,

¹⁶ Se trata del *Par desnudo con otras figuras*, que se encuentra en el Hessisches Landesmuseum de Darmstadt. Francisco de Holanda debió de poseer una considerable colección de dibujos y grabados de artistas italianos, en particular, de Polidoro da Caravaggio. Sobre el dibujo de Miguel Ángel, Sylvie Deswarte sugiere que podría tratarse de uno de los bocetos para *Dido y Eneas* (Deswarte 1988-1989: 53-56 y Deswarte 1984).

como mujer que se mira o se ha mirado en un espejo acompañada por unos *putti*, puede estar inspirada en un dibujo de Miguel Ángel, hoy perdido, representando a la Prudencia, y del que se tiene noticia por una copia atribuida a Battista Franco. También Clovio copió esa imagen, como tantas otras de Miguel Ángel, y Francisco de Holanda pudo haberla visto en alguna de sus visitas al ilustrador, o vio el original (Deswarte 1992: 67-68).

En cualquier caso, la Capilla Sixtina fue fuente de inspiración para Holanda, porque en el f. 12 r de las *Antigualhas* dibujó una Caridad que reproduce una de las figuras de la luneta de *Asa-Iosaphatoram*; después, en el «Livro I», dedicará el capítulo XXX a explicar cómo se deben representar las Virtudes, «De outras imagens invisíveis como as virtudes», transformando la teoría poética basada en lo visible y lo invisible que halló en la traducción de Landino de la *Comedia* de Dante (gran fuente creativa del propio Miguel Ángel) (Deswarte 1992: 85-87 y 100). También las poderosas Sibilas de la Sixtina inspiraron la imagen de Roma como alegoría de la Sabiduría, y Francisco de Holanda dibujó en el f. 11 v de las *Antigualhas* la de Eritrea, con el mismo gesto, la misma posición de las piernas y los brazos, puede que más concentrada o más ausente, sin duda mucho más fría, que la miguelangélica.

Quizá exageraba Francisco de Holanda, o presumía, cuando escribió en el «Primer diálogo» que al encontrarse con Miguel Ángel «no nos queríamos separar hasta que las estrellas nos mandaban recogerlos» (Holanda 1984: 223). Sin embargo, los dibujos holandeses demuestran que la relación fue próxima y fundamental para construir no solo su teoría sobre la pintura, sino su propia expresión pictórica y estética. La huella del cristianismo platónico dejada por Miguel Ángel en Francisco de Holanda se convierte en matriz de las *De Aetatibus Mundi Imagines*. Fue esta una obra que el propio Holanda mantuvo oculta, por la falta de ortodoxia de unas imágenes de la Creación del Mundo demasiado herméticas y neoplatónicas para el giro dogmático de la época y que responden a la expresión del «sentimiento místico de un iniciado» (Menéndez Pelayo 1975: I, 868-869). En el dibujo del «Septimo día de la Creación del Mundo» se advierte la trascendencia que Holanda da a la Sabiduría al recostarla sobre el regazo de Dios, en un movimiento en horizontalidad que no puede por menos que evocar el central nacimiento de Adán de la Capilla Sixtina, donde Miguel Ángel sitúa la Sabiduría bajo el brazo del Creador. Y eso, apenas para citar un único

ejemplo entre una colección de dibujos de una originalidad iconográfica, moral, teológica y filosófica sin equivalente en la Europa de mediados del siglo XVI, y asimismo, incomprensible para la sensibilidad del momento.

Aunque solo sea por la evidente presencia de Miguel Ángel en la obra teórica y pictórica de Francisco de Holanda, resulta verdaderamente difícil encontrar una justificación a la poca fortuna que la figura del tratadista portugués tuvo entre la historiografía peninsular¹⁷. Sin embargo, si de *Da Pintura Antiga* ha habido pocas ediciones, de las cuales apenas una es verdaderamente útil, de los *Diálogos de Roma* ha habido muchísimas, hay que decir que ampliamente cuestionables.¹⁸ En este sentido cabe celebrar que a

¹⁷ En España no tuvo demasiada suerte Francisco de Holanda: en 1921, Elías Tormo y F. J. Sánchez Cantón ofrecieron una triste edición – de «deleznable» la califica Ángel González García – de la traducción de Manuel Denis de *Da Pintura Antiga*, muy marcada por la estela de Vasconcelos, que ha sido reeditada en facsímil por la editorial Visor en el 2003. Es esta una publicación que quizá pueda llegar a ser relevante como curiosidad bibliográfica, pero que en absoluto ayuda en nada para saber quién fue y qué hizo Francisco de Holanda. Y en Portugal, aparte de las de Vasconcelos, no ha habido ninguna otra edición del tratado completo hasta 1984, momento en el que aparecen dos, una a cargo de José da Felicidade Alves (Livros Horizonte, reed. 2002), y la ya mencionada bajo la responsabilidad de Ángel González García (Imprensa Nacional-Casa da Moeda). Cabe lamentar la ausencia de algunas frases en el texto del tratado, pero sin duda es esta última la edición de referencia, exhaustivamente anotada, cuyo valor principal – además de prescindir, o mantener distancia, de la impronta marcada por Vasconcelos – es la titánica labor de pesquisa de las fuentes utilizadas por Francisco de Holanda para llevar a cabo su tratado de pintura. De hecho, la edición de González García consigue ofrecer lo que ya en 1924 sugería el historiador austríaco Julius von Schlosser: para poder valorar la labor de Francisco de Holanda era necesario confrontar las fuentes y las ideas del portugués con las de los tratadistas italianos de su época (Schlosser 1976: 249 y ss.). Es cierto, no obstante, que resulta un poco desconcertante, al menos desde el punto de vista del criterio editorial, leer una edición portuguesa cuyo prólogo y notas están escritos en castellano, a lo que hay que añadir la enorme acumulación de fragmentos relativos a fuentes referenciales transcritos en su latín original. Es un trabajo de erudición filológica descomunal que, sin embargo, ayuda muy poco al lector común.

¹⁸ Podría decirse que desde la del conde Raczyński de 1846 se han ido editando en los diferentes Estados y lenguas europeos en proporción de una edición cada cinco años. En Portugal todavía se encuentra la desconcertante edición de Manuel Mendes (Livraria Sá da Costa, 1955), con graves errores y confusiones en las notas sobre nombres citados por Francisco de Holanda; y se va reeditando la edición poco solvente de José da Felicidade Alves (Livros Horizonte, 1984, 2002). Y en castellano, infelizmente, la situación no mejora, porque además de la edición de 1923 de F. J. Sánchez Cantón, independiente de la del tratado *De la pintura antigua* (editada por la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas en el primer volumen de *Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español*), existe una sencillamente escalofriante, publicada en Buenos

finales de los años setenta empezaran a aparecer, con método y sin pausa, los imprescindibles estudios de Sylvie Deswarte. Gracias al nuevo punto de fuga que la mirada de Deswarte proyecta sobre Francisco de Holanda es posible entender una función primordial del tratado de pintura, y sobre todo, de los *Diálogos de Roma*, porque una vez más vuelve a ser innovador el teórico portugués al presentar un debate que se encuentra en la pura médula del Humanismo, pero que, sin embargo, los humanistas pocas veces habían asediado. Si el horaciano *ut pictura poesis* permitía a los humanistas «pintar» con los colores de la retórica, pocos, o ninguno – a excepción del Leon Battista Alberti de *De Re Aedificatoria* (1452), no así el de *De Pictura* (1436) –, habían afrontado directamente el *parangone* pintura / poesía (Deswarte 1987a: 13-28 y Deswarte 1992: 191-199). Para todos, el ingenio de los poetas superaba al de los pintores, incluso estaba fuera de su alcance; no obstante, no era así para los artistas que al mismo tiempo teorizaban sobre el arte. Si Leonardo, medio siglo antes de *Il Cortegiano*, situaba la pintura por delante de la poesía, la música, la escultura, la ciencia, Castiglione, en 1528, volvía una vez más a limitar el debate artístico a la comparación entre pintura y escultura, por no estar ninguna de ellas al mismo nivel de la poesía. Veinte años después, Francisco de Holanda escribió todo un tratado para defender y demostrar que la pintura estaba por encima de cualquier otra arte y ciencia.

[...] yo, con mi poco ingenio, como discípulo de una maestra sin lengua, tengo por mayor la potencia de la pintura que la de la poesía para causar grandes efectos, [porque] tiene mucha mayor fuerza y vehemencia para conmover el espíritu y el alma, [y provocar] tanto la alegría y la risa, como la tristeza y las lágrimas con más eficaz elocuencia (Holanda 1984: 275).

«Apenas por ella soy feliz en la vida», le dirá a Vittoria Colonna y, no tan horaciano como petrarquista, continúa «confieso que me da

Aires en 1956 a cargo de Vintila Horia y José Vila Selma. Es esta una *versión* – por llamarla de algún modo – que Casimiro Libros tuvo la osadía de reeditar en 2012 y en la que, entre muchos olvidos (frases, párrafos enteros) y tergiversaciones del sentido del texto, falta, por ejemplo, todo el «Cuarto diálogo», quizá porque, de incluirlo, se fastidiaba el título que recibía la edición, *Palabra de Miguel Ángel*, y ahí, por tanto, no cabían palabras de Clovio, que es el protagonista del último diálogo de Roma. Las ediciones italiana, de 1964 a cargo de E. Spina Barelli, y francesa, de José Fréches en 1973, siguieron ignorando el «Livro I» y reprodujeron la ya solidificada imagen de Francisco de Holanda como simple y poco original difusor de tópicos humanistas.

voz y habla, siendo ella muda, solo por haberla visto un día mover los ojos» (Holanda 1984: 270). Desde este «Segundo diálogo», con las armas de la ironía y sabiendo dónde estaba hablando («hablo donde sé que soy creído»), por el enorme respeto hacia sus pintores puso Francisco de Holanda a Italia como ejemplo a seguir, y con rotundidad, desbancó a la poesía de su pedestal para colocar en él a la divinizada maestra sin lengua, la dama-pintura a quien servía.

Bibliografía

- Alves (1986): José da Felicidade Alves, *Introdução ao estudo da obra de Francisco de Holanda*, Lisboa, Livros Horizonte.
- Atlas (2006): *Atlas Miller*, ed. Alfredo Pinheiro Marques y Luís Filipe F. R. Thomaz, Barcelona, Moleiro.
- Arranz (2000): Cristina Arranz, «La obra artística de Miguel Ángel y su relación con el movimiento neoplatónico florentino. La teoría de Panofsky y otras alternativas», in *Anuario Filosófico*, 33.
- Bradley (2004): John Bradley W., *The Life and Works of Giorgio Giulio Clovio Miniaturist with Notices of His Contemporaries and of the Art of Book Decoration in the Sixteenth Century*, Whitefish (USA), Kessinger Publishing.
- Buonarroti (2008): Miguel Ángel Buonarroti, *Cartas*, ed. David García López, Madrid, Alianza Editorial.
- Bury (1981): John B. Bury, *Two Notes on Francisco de Holanda*, Londres, The Warburg Institute, University of London.
- Bury (1986): John B. Bury, «Francisco de Holanda and his Illustrations of the Creation», in *Portuguese Studies*, Londres, Modern Humanities Research Association, vol. I.
- Castro (1939): José de Castro, *Portugal em Roma*, Lisboa, União Gráfica, 2 vols.
- Deswarte (1970): Sylvie Deswarte, «Contribution à la connaissance de Francisco de Holanda», in *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. VII, Paris.
- Deswarte (1977): Sylvie Deswarte, *Les enluminures de la Leitura Nova, 1504-1552. Étude sur la culture artistique au Portugal au temps de l'Humanisme*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian.

- Deswarte (1984): Sylvie Deswarte, «Francisco de Holanda, collectionneur», in *La Revue du Louvre et les Musées de France*, núm. 34.
- Deswarte (1987a): Sylvie Deswarte, «Considérations sur l'artiste courtisan et le genie aux XVIe siècle», in *La Condition sociale de l'Artiste*, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne.
- Deswarte (1987b) Sylvie Deswarte: *As Imagens das Idades do Mundo de Francisco de Holanda*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Deswarte (1988-1989): Sylvie Deswarte, «OPUS MICAELIS ANGELI. Le dessin de Michel-Ange de la collection de Francisco de Holanda», in *Prospettiva*, 53-56.
- Deswarte (1989): Sylvie Deswarte, *Il «Perfetto Cortegiano» D. Miguel da Silva*, Roma, Bulzoni.
- Deswarte (1991): Sylvie Deswarte, «*Idea et Imagem* dans les dialogues de Frei Heitor Pinto: l'influence de Baldassarre Castiglione et de Francisco de Holanda», in *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, Difel.
- Deswarte (1992): Sylvie Deswarte, *Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos: Francisco de Holanda e a Teoria da Arte*, Lisboa, Difel.
- Deswarte (1995): Sylvie Deswarte, «Francisco de Holanda: *Maniera e Idea*», in *A Pintura Manierista em Portugal: arte no tempo de Camões*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.
- Deswarte (2004): Sylvie Deswarte, «'Tudo o que se faz em este mundo é desenhar': Francisco de Holanda entre théorie et collection», in *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, coord. Maria José Redondo Cantera, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Fonseca (2011): Raphael Fonseca, «Francisco de Holanda: uma revisão historiográfica», in *Revista de História da Arte e Arqueologia*, 15, enero-junio.
- Giulio (2012): *Giulio Clovio: the Greatest Miniaturist of the Renaissance*, ed. [Jasminka Poklečki Stošić](#), [Elena M. Calvillo](#), [Valerija Macan](#), Zagreb, Galerija Klovičevi Dvori.
- Gordo (1792-1811): Joaquim Ferreira Gordo, «Apontamentos para a História Civil e Literária de Portugal e seus Domínios, Colligidos

dos manuscritos assim nacionais como estrangeiros, que existem na Biblioteca Real de Madrid, na do Escorial, e na dalguns Senhores e Letrados da Corte de Madrid», in *Memórias de Litteratura Portuguesa publicadas pela Academia Real das Sciências*, Lisboa, Academia Real das Ciências de Lisboa, vol. III.

Guevara (1788): Felipe de Guevara, *Comentarios de la pintura que escribió Don Felipe de Guevara, gentilhombre de boda del Señor Emperador Carlos Quinto [...]*, pr. y notas Antonio Ponz, Madrid, Gerónimo Ortega, hijos de Ibarra.

Holanda (1877): Francisco de Holanda, *Da Fábrica que Falece a Cidade de Lisboa*, ed. Joaquim de Vasconcelos, in *Archeologia Artística*, vol. VI.

Holanda (1890): Francisco de Holanda, *Diálogos de Roma*, ed. Joaquim de Vasconcelos, in *Vida Moderna*, vols. XII-XIV.

Holanda (1896): Francisco de Holanda, *Quatro Diálogos da Pintura Antiga*, ed. Joaquim de Vasconcelos, in *Renascença Portuguesa*, vol. VII.

Holanda (1899): Francisco de Holanda, *Vier Gespräche über die Malerei Geführt zu Rome, 1538*, ed. Joaquim de Vasconcelos, Viena, Carl Graeser.

Holanda (1915): Francisco de Holanda, *Opere di Francisco de Hollanda*, ed. Achille Pellizzari, Nápoles, Francesco Perrella.

Holanda (1918): Francisco de Holanda, *Da Pintura Antigua*, ed. Joaquim de Vasconcelos, Oporto, Renascença Portuguesa, (2ª ed., 1930).

Holanda (1923): Francisco de Holanda, *Diálogos de Roma*, ed. F. J. Sánchez Cantón, in *Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español*, Madrid, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, vol. I.

Holanda (1928): Francisco de Holanda, *Four Dialogues on Painting*, ed. Aubrey F. G. Bell, Oxford University Press.

Holanda (1940): Francisco de Holanda, *Os Desenhos das Antigualhas que viu Francisco d'Olanda, pintor português, 1539-1540*, ed. Elías Tormo, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores.

Holanda (1955): Francisco de Holanda, *Diálogos de Roma*, ed. Manuel Mendes, Lisboa, Livraria Sá da Costa.

- Holanda (1973): Francisco de Holanda, *Les Dialogues de Rome de François de Hollande*, tr. José Frèches, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian. Centro Cultural Português.
- Holanda (1983): Francisco de Holanda, *De Aetatibus Mundi Imagines. Livro das Idades*, ed. Jorge Segurado, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes.
- Holanda (1984a): Francisco de Holanda, *Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa*, ed. José da Felicidade Alves, Lisboa, Livros Horizonte.
- Holanda (1984b): Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, ed. Ángel González García, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Holanda (1984c): Francisco de Holanda, *Do Tirar polo Natural*, ed. José da Felicidade Alves, Lisboa, Livros Horizonte.
- Holanda (1987): Francisco de Holanda, *As Imagens das Idades do Mundo de Francisco de Holanda*, ed. Sylvie Deswarte, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Holanda (1993): Francisco de Holanda, *Dialoghi di Roma*, ed. Rita Biscetti, Roma, Bagatto Libre.
- Holanda (2003): Francisco de Holanda, *De la pintura antigua seguido de «El diálogo de la Pintura»*, versión castellana de Manuel Denis (1563), pr. Elías Tormo, ed. F. J. Sánchez Cantón, Madrid, Visor Libros (ed. facs. de Real Academia de San Fernando, 1921).
- Holanda (2003): Francisco de Holanda, *I Trattati d'arte*, ed. Grazia Modroni, Livorno, Sillabe.
- Holanda (2007): Francisco de Holanda, *De Aetatibus Mundo Imagines*, ed. Sylvie Deswarte, tr. del latín Gregorio Solera Casero, Sant Feliu del Llobregat, Bibliogemma, 2 vols.
- Holanda (2008): Francisco de Holanda, *Del sacar por el natural*, ed. John B. Bury, Madrid, Museo Nacional del Prado, Akal.
- Holanda (2012): Francisco de Holanda, *Palabra de Miguel Ángel*, tr. Vintila Horia y José Vila Selma, Madrid, Casimiro Libros, (1ª ed. Buenos Aires, 1956).
- Klein (1960): Robert Klein, «Francisco de Holanda et les secrets de l'art», *Colóquio-Artes*, 11.
- Leonardo (2013): Leonardo da Vinci, *Tratado de pintura*, ed. Ángel González García, Madrid, Akal.

- Lousa (2009): Maria Teresa Viana Lousa, «O contributo de Francisco de Holanda para a definição da personalidade artística: entre a melancolia e a genialidade», *A Parte Rei. Revista de Filosofia*, 64.
- Menéndez Pelayo (1975): Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC.
- Nascimento (2013): Cristiane Maria Rebello Nascimento, «Arte e engenho no tratado *Da Pintura Antiga* de Francisco de Holanda», *Revista de História da Arte e Arqueologia*, 19, enero-junio.
- Raczynski (1846): Athanasius Raczynski, *Les Arts en Portugal, Lettres adressées a la Société Artistique et Scientifique de Berlin, et accompagnées des documents*, Paris, Jules Renouard.
- Reis (1984): António Matos Reis, «Francisco de Holanda: Introdução ao estudo da sua obra», *Revista Guimarães*, núm. 94.
- Rodrigues (2011): Paulo Simões Rodrigues, «O Conde Athanasius Raczynski e a Historiografia da Arte em Portugal», *Revista de História da Arte*, núm. 8.
- Schlosser (1993): Julius von Schlosser, *La literatura artística: manual de fuentes de la historia moderna del arte*, ed. de A. Bonet Correa, tr. de la 3ª ed. italiana por Esther Benítez, Madrid, Cátedra.
- Segurado (1970): Jorge Segurado, *Francisco d'Ollanda: da sua vida e obras*, Lisboa, Excelsior.
- Tietze (1905): Hans Tietze, «Francisco de Hollanda und Donato Giannottis Dialogue über Michelangelo», *Repertorium für Kunstwissenschaft*, núm. 28.
- Vilela (1982): José Stichini Vilela, *Francisco de Holanda, Vida, Pensamento e Obra*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.