

El Acantilado, 361
DIÁLOGOS DE ROMA

FRANCISCO DE HOLANDA

DIÁLOGOS DE ROMA

PRÓLOGO, EDICIÓN Y TRADUCCIÓN
DEL PORTUGUÉS DE ISABEL SOLER

BARCELONA 2018



A C A N T I L A D O

Publicado por
A C A N T I L A D O
Quaderns Crema, S.A.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel. 934 144 906 - Fax. 934 636 956
correo@acantilado.es
www.acantilado.es

© de la traducción, 2018 by Isabel Soler Quintana
© de esta edición, 2018 by Quaderns Crema, S.A.

Derechos exclusivos de esta traducción:
Quaderns Crema, S.A.

La publicación de esta obra se enmarca en los proyectos de investigación
«Naturalezas figuradas. Ciencia y cultura visual en el mundo ibérico,
ss. VI - XVIII» (I+D+I HAR 2010-15099) e «Imágenes y fantasmas de
la ciencia ibérica, ss. XVI - XVIII» (I+D+I HAR 2014-52157-P), ambos
dirigidos por el doctor Juan Pimentel, del Instituto de Historia del CSIC

Obra subvencionada por la Dirección general del Libro,
de los Archivos y de las Bibliotecas



En la cubierta, Miguel Ángel y Francisco de Holanda venerando
a Melpómene, musa de la armonía musical, en *Os Desenhos das Antigualbas
que vio Francisco d'Ollanda* (fol. 10 v.)

ISBN: 978-84-16748-81-5
DEPÓSITO LEGAL: B. 51-2018

AIGUADEVIDRE *Gráfica*
QUADERNS CREMA *Composición*
ROMANYÀ-VALLS *Impresión y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *enero de 2018*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

CONTENIDO

«*Hablo donde sé que soy creído*»

por ISABEL SOLER

9

Nota a esta edición

45

DIÁLOGOS DE ROMA

Prólogo

51

PRIMER DIÁLOGO

53

SEGUNDO DIÁLOGO

74

TERCER DIÁLOGO

91

CUARTO DIÁLOGO

115

Notas

145

Bibliografía

203

*En record de la darrera conversa
amb el Jaume Vallcorba.*

«HABLO DONDE SÉ QUE SOY CREÍDO»

por ISABEL SOLER

A Vittoria Colonna le gustaba pasear entre ruinas. También a Miguel Ángel le gustaba. Allí lo fue a buscar, 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. Era el ritual paseo petrarquista de los miembros de la Accademia della Virtù entre los vestigios de la admirada Antigüedad, no tanto para contemplar el espectáculo de un Imperio en ruinas como para alimentar la esperanza de su renacimiento. Era la tradición de las *Mirabilia Urbis*, el eco de la *Roma victrix* en la *Roma victa* por el paso del tiempo; era el motivo humanista del *ubi sunt* y la necesidad de escarbar entre reliquias para recuperar y renovar esa lejana Edad de Oro originaria, prístina, pura, perfecta, divina.

De este modo empieza el primero de los *Diálogos de Roma* del joven miniaturista portugués Francisco de Holanda. Era el otoño de 1538, Miguel Ángel pintaba el *Juicio final* y Vittoria Colonna había descendido del valle del Po para asistir a la boda de Margarita de Austria, hija natural del Carlos V, con Octavio Farnesio, nieto del papa Paulo III. Francisco de Holanda se encontraba en Roma como miembro de una importante embajada a cargo de D. Pedro de Mascarenhas que había de 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. Se desconoce la misión diplomática concreta que debía desempeñar Francisco de Holanda en Italia, pero lo cierto es que fueron tres años muy

intensos, desde el verano de 1538 hasta fines de 1540, que el portugués pasó dibujando, y parece que también conversando. En Roma permaneció dieciocho meses, hasta enero de 1540, y también estuvo en Nápoles, Ancona, Venecia, Milán. Durante ese periplo italiano trató con Miguel Ángel, y también con Sebastiano del Piombo y Perin del Vaga, con el escultor Baccio Bandinelli, con los arquitectos Jacopo Melegghino y Antonio da Sangallo el Joven, con los miniaturistas Giulio Clovio y Vincenzo Raimondi, con el medallista Valerio Belli, con los anticuarios Blosio Palladio y Angelo Colloci; en Venecia contactó con el arquitecto Sebastiano Serlio, y seguro que le debió de disgustar no poder entrevistarse con Tiziano.

De padre flamenco—el reconocido miniaturista António de Holanda—¹ y de madre portuguesa, se había educa-

¹ 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 Museo Británico), 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 Pedro 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 *Ganda*, 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. Véanse Sylvie Deswarte, *Les illuminures de la Leitura Nova, 1504-1552. Étude sur la culture artistique au Portugal au temps de l'humanisme*, París, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1977; *Livro de Horas de D. Manuel*, ed. Dagoberto L. Markl, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, pp. 7-210; y *Atlas Miller*, ed. Alfredo Pinheiro Marques y Luís Filipe F. R. Thomaz, Barcelona, Moleiro, 2006, pp. 181-208.

do bajo el radio de 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, por el contacto con la corte creada en el norte por D. Miguel da Silva, gran erudito y mecenas, 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 1550.²

Formado en París y en Siena, D. Miguel da Silva llegó a Roma a fines de 1514 como embajador de Portugal, y rápida y activamente se integró en las altas esferas de los papas León X y Clemente VII. La suya fue una Roma tan espectacular que vale la pena dejarse apabullar por la ristra de nombres que poblaban los círculos intelectuales que el portugués frecuentó. El humanista florentino Giovanni Rucellai, que habitaba palacios construidos por Leon Battista Alberti y era sobrino de Lorenzo el Magnífico y primo de León X, lo introdujo en el ambiente ficiniano del *Studio Fiorentino*. La convivencia con el hermanastro de Rucellai, el mago y alquimista Tomaso Marini di Peretola, llamado Zoroastro, que había estado al servicio de Leonardo (e imitaba su aspecto sin pudor alguno), lo llevó, no sin cierta dosis de extravagancia, a la tradición hermética. Ya en Roma, la curia poética de León X—entre otros, los cardenales humanistas Pietro Bembo, Jacopo Sadoletto y Egidio da Viterbo; el poeta y arquitecto Blosio Paladio; el lusitanista Angelo Colocci; el polígrafo Claudio Tolomei; Ariosto (cuyo *Orlando furioso* aparecía en 1516)—le prestó espacio

² Un estudio biográfico pormenorizado, que se sigue en los siguientes párrafos, en: Sylvie Deswarte, *Il «Perfetto Cortegiano» D. Miguel da Silva*, Roma, Bulzoni, 1989.

para sus propios epigramas en alabanza del rey portugués D. Manuel I, mientras por las calles de Roma desfilaba el poderoso elefante blanco *Hanno*, llegado de Portugal para abastecer el zoológico del papa. En esa corte conoció al entonces embajador del duque de Urbino, Baldassarre Castiglione, quien en aquella época, hacia 1516, 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.

En esas reuniones romanas y paseos por el Quirinal, por el Circo Máximo, por las riberas de Tíber, se hablaba de arqueología y anticuaria, de manuscritos y cancioneros galai-co-portugueses, de poesía provenzal, de literatura en lengua vulgar, se componían epigramas y se contemplaba el gran espectáculo de la Antigüedad. Sobre todo, D. Miguel da Silva compartía esa pasión por la Antigüedad con su amigo de la época de Siena, Lattanzio Tolomei, en ese momento embajador en Roma, 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 humanista enciclopédico prototípico. La Roma de D. Miguel da Silva era la del descubrimiento y estudio sistemático y exhaustivo de lo antiguo.

Reclamado por el rey D. João III en 1525, 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.³ Acostumbrado a las cultas cortes

³ Sin embargo, también causó desconfianza, quizá por la fama de hombre de corte que le precedía y por los contactos e influencias—obviamente, no sólo culturales, sino también políticos—de los que gozaba en Italia. Muy probablemente también alimentó esa desconfianza el mismo cargo que pasó a ocupar en el Consejo Real, *escribano de la puri-*

mediceas, se readaptó mal al conservador y gótico Portugal joanino. 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 sólo una magnífica biblioteca y una buena colección 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 De hecho, era una doble atrac-

dad, 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.

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 por 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 Saco de 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 de los Austrias. 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

ción, porque seis años antes le había sido dedicada otra obra fundamental, *Il Petrarca*, impresa en 1522 por el gran editor y biógrafo Bernardo Giunta. Aunque solo sea desde un punto de vista formal, es fácil deducir que las lecturas tanto del *Petrarca* como del *Il Cortegiano* fueron esenciales 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 petrarquesca marquesa de Pescara sería el eje del círculo artístico y humanístico de los *Diálogos de Roma*.

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. Para tratar de saber quién era el joven miniaturista que iba a recoger las conversaciones romanas vuelve a valer la pena dejarse aturdir por una nueva concatenación de nombres reunidos alrededor de la órbita de Viseu. Allí estaban Aires Barbosa, introductor de los estudios heleenistas en la Universidad de Salamanca; Luís Teixeira, discípulo de Angelo Poliziano—y de quien Francisco de Holanda heredó la guía que iba a utilizar para desplazarse por Roma, los *Epigrammata Antiquae Urbis* de Giacomo Mazzocchi—; el poeta Jorge Coelho, secretario del infante D. Henrique, hermano menor del rey y en cuya corte tam-

duda molestó al rey D. João III. En cualquier caso, cabe recordar también que no era la primera dedicatoria que el prelado recibía: 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*.

bién se encontraba el helenista y hebraísta flamenco Nicolás Clenardo. Junto a D. Miguel da Silva también estaba, obviamente, el *Grão Vasco*, el pintor Vasco Fernandes, de quien el obispo era protector y mecenas.

El otro gran centro intelectual—además de Coimbra, a donde en 1537 el rey trasladaría la Universidad de Lisboa—era Évora y la corte del infante D. Afonso, arzobispo de la diócesis, y en cuyos palacios, hacia 1533, impartían lecciones los humanistas André de Resende y Aires Barbosa, el teólogo y jurista Pedro Margalho y el matemático D. Francisco de Melo, 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 filológica (erasmista y, a su vez, antierasmista), 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, meticolosamente 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 hacerlo: 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 elite humanística portuguesa, estimularon su viaje a Italia. La causa principal era 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 cabía 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 a Italia con la embajada de D. Pedro de Mascarenhas. Tenía veinte años, según cuenta en *De Quanto Serve a Sciência do Desenho* [Para qué sirve la ciencia del dibujo], tratado dedicado en 1571 al joven rey D. Sebastião; y ahí dice también que fue a cumplir un encargo de 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 Lattanzio Tolomei, que actuaron de cicerones 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.

Sin embargo, al llegar a Italia diez años después del *Sacco*, Francisco de Holanda 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 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 lámi-

nas recogidas generalmente bajo el título de *Os Desenhos das Antigualbas que vio Francisco d'Ollanda*, una especie de *taccuino* o colección de modelos o materiales arqueológicos y eruditos, si bien, en realidad, los dibujos también se pueden leer como una suerte 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 de Pesaro, según cuenta en la *Sciência do Desenho*—, y este hecho llevó a pensar a la historiografía que ése era el encargo concreto que el rey de Portugal le había confiado: recabar información sobre ingeniería y arquitectura militares.⁶ Sin embargo, cabría, si no descartar, sí diversificar esa hipótesis, porque lo militar no es en absoluto un tema dominante entre los escritos holandeses. Lo que indiscutiblemente do-

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 por derecho el trono de Portugal. En 1940, el historiador Elías Tormo la encontró y la editó bajo el título de *Os Desenhos das Antigualbas que vio Francisco d'Ollanda, Pintor Português (1539-1540)*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1940.

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 Antiga* que en 1563 había llevado a cabo el pintor portugués Manuel Denis. Francisco de Holanda, *De la pintura antigua, seguido de El diálogo de la pintura*, versión castellana de Manuel Denis; prólogo de Elías Tormo; edición y notas de F. J. Sánchez Cantón, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1921 (edición facsimilar, Madrid, Visor, 2003).

mina 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 iluminador portugués. Más tarde, ya de regreso en Portugal, Francisco de Holanda afirmaría rotundo desde las páginas de su *Da Pintura Antiga*: «Fui el primero que en este reino loé y pregoné que la Antigüedad era perfecta».

¿Fue a Roma como diplomático? Lo cierto es que muy dependiente de la embajada de D. Pedro de Mascarenhas, o muy obligado a ella, no debía de sentirse: primero, porque disfrutaba de autonomía económica al haberle sido concedida una pensión real para estudiar en Italia; y en segundo lugar, porque parece disponer de total libertad de movimientos por la ciudad, como demuestra la anécdota recogida en el «Cuarto diálogo», cuando sin asomo de mala conciencia se permite desoír el aviso por el que se reclama su presencia en la casa del papa y decide seguir su camino hacia el Quirinal, donde le esperan para retomar la conversación del domingo anterior. A esta anécdota hay que añadir, como rasgo de su actitud o de su personalidad—además, obviamente, de ser clara muestra de recurso literario—, que finalmente dejará plantados a sus contertulios de San Silvestro porque juzga más interesante quedarse a conversar con los presentes en el taller de Giulio Clovio, a quien admira pero considera un igual.

Además, Francisco de Holanda tenía un encargo importante que cumplir en Roma, que le costó un gran esfuerzo técnico y le ocupó un tiempo considerable: la reina de Portugal, D. Caterina de Austria, le había pedido que copiara para ella la imagen *acheropita* de Cristo (es decir, no pintada por mano humana), que se encontraba en el *Sancta Sanctorum*, la inaccesible capilla privada de los papas en el piso

superior de la Scala Santa, junto al palacio de Letrán. La presencia de Francisco de Holanda en esas estancias es sin duda un hecho insólito, que apenas se explica por el alto trato de favor del que gozaba. De Letrán lo vio entrar y salir muchas veces Miguel Ángel, como explica el portugués en el «Primer diálogo» para subrayar lo excepcional del encargo y de la labor.

Las *Antigualbas* permiten deducir los movimientos de Francisco de Holanda por Italia, pero también entender que no sólo era un cazador de reliquias, sino que le fascinaba la interpretación que la Italia del presente hacía de su propio pasado. En el minucioso y vitruviano análisis de normas y proporciones de las *Antigualbas* se advierte ya la base del concepto *antiqua novitas* que Holanda 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. Aprendió que así lo entendían los artistas en Italia; de ahí su actitud «anticuaria» respecto a los vestigios del pasado. Desde esta perspectiva, las *Antigualbas* se inscribirían en la corriente de tratados arquitectónicos en imágenes que, con el delicado pincel del arqueólogo, recuperaban con admiración las pretéritas *Mirabilia Urbis*.

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. Debió 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.

Las charlas del Quirinal se dieron durante tres domingos sucesivos, el 14 y el 21 de octubre, y el 4 de noviembre (en la 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 Tívoli para ver las obras del río Aniene, y aprovechó para dibujar el templo de la Sibila y las cascadas de su agreste paisaje. A fines 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 1540,⁷ cuando la *Loggeta* de Jacopo Sansovino ya es-

⁷ 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 prospettiva*) 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 Serlio «me dio en la ciudad de Venecia su libro de su propia mano», por lo que cabe pensar que se trataba de la reedición del Libro IV, cuando todavía no estaba publicado el Libro III (António Matos Reis, «Francisco de Holanda: Introdução ao estudo da sua obra», en *Revista Guimarães*, 1984, n.º 94, pp. 209-248). Sin embargo, al leer el «Cuarto diálogo» y los largos parlamentos de *messer* Camilo, resulta más estimulante pensar que, para construir su relato de la gran *Mirabilia Urbi* que fue Roma, Francisco de Holanda se hubiera inspirado en el tercer libro del tratado de Serlio.

taba 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 en 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 reprodujo en las *Antigualhas*, así como la fachada de la basílica y, obviamente, sus caballos de bronce. Y si en Padua había elegido la estatua de 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 fines 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 éste 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 fines de 1541 Francisco de Holanda llegaba a Portugal. Volvía con una considerable colección de dibujos y una buena biblioteca en la que figuraban Dante y Petrarca, Landino, Pietro Aretino, Marsilio Ficino, Pomponio Gaurico y 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 durante su viaje a 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, 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 aquéllos hasta parece que se esforzaran 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 influyó para que esa albertiana imitación de la naturaleza—unida a los debates sobre 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* (Florencia, 1504). Francisco de Holanda fue a Italia, y con la intensa experiencia de lo allí visto, y sobre todo, bajo el influjo irradiador de Miguel Ángel, regresó al distante Portugal. 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—nunca llegaron a manejar 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 in-

fante D. Luís (m. 1555). Sobrevivió durante la regencia de D. Caterina, quien, entre mucha tensión política, gobernaba 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. 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 contrarreformista del momento.

Y además, el reinado D. Sebastião 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 à 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 D. Sebastião tenía demasiados problemas (en Oriente, en Brasil, en el Atlántico), como para dedicar financiación a un programa tan ambicioso; y además, 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, por lo que pocos años después, en 1576, aparecería entre los títulos del *Index Librorum* inquisitorial. Francisco de Holanda pensó entonces trasladarse a la España de Felipe II, y se ofreció como iluminador man-

dando 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 miguelangelesco y lleno de referencias neoplatónicas, herméticas y cosmológicas.⁸ 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 *Trattato dell'arte della pittura*.

A Francisco de Holanda no se le conoce como pintor, ni siquiera como iluminador. Apenas (o sobre todo) se le conoce por los *Diálogos de Roma*. De hecho, no hay bibliografía o estudio sobre Miguel Ángel que no cite las célebres conversaciones romanas. Sin embargo, este valiosísimo documento constituye el «Livro II» de un complejo e innovador tratado de pintura. Dedicado al rey D. João III, *Da Pintura Antiga* está formado por el «Livro I», que es el tratado propiamente dicho, terminado en febrero de 1548, seguido por las presuntas conversaciones en Roma,

⁸ El códice, de ciento setenta y ocho páginas ilustradas con ciento cincuenta y cinco 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. Véase Sylvie Deswarte, *As Imagens das Idades do Mundo de Francisco de Holanda*, trad. Maria Alice Chicó, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

concluidas en el mes de octubre y por una lista de artistas célebres y contemporáneos agrupados por especialidades—pintores, miniaturistas, escultores, arquitectos, grabadores y orfebres—y ordenados por su excelencia según el criterio de Francisco de Holanda, conocida bajo el título de «Távoa dos famosos pintores modernos a que elles chamam Águias». Durante esas fechas Holanda escribió un tercer libro, *Do Tirar polo 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.⁹

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 pequeña obra escenográfica fruto del deslumbramiento que produjo Italia en el joven iluminador portugués. Sin embargo, el «Livro I» y el «Livro II» de *Da Pintura Antiga* son complementarios; como complementarios a ambos libros deberían considerarse también los dibujos de las *Antigualhas*, al estar basados 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 de-

⁹ Obra también traducida en 1563 por Manuel Denis. Francisco de Holanda, *Del sacar por el natural*, trad. Manuel Denis, ed. John B. Bury, Madrid, Museo Nacional del Prado-Akal, 2008.

circles a los artistas y a los humanistas portugueses era denso, complejo y difícil de asimilar.

En este sentido, quizá vale la pena subrayar aquí una *obviedad* 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, 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 más tarde.

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. Él mismo dice en el prólogo al lector que se había «criado en Castilla desde la niñez»; sin embargo, al pertenecer a la casa de Juana de Austria, princesa de Portugal y esposa del príncipe heredero D. João, estuvo en Lisboa de 1552 a 1554, fecha del fallecimiento del príncipe y del regreso de Juana a España, tras dar a luz a D. Sebastião.¹⁰ Sin duda fue durante esos dos años cuando De-

¹⁰ Sylvie Deswarte, *Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimientos: Francisco de Holanda e a Teoria da Arte*, trad. Maria Alice Chicó, Lisboa, Difel, 1992, p. 140.

nis tuvo acceso a la obra de Francisco de Holanda. Elaboró una traducción literal, tan literal, que casi parece 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 después, 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 polo Natural*, que se encuentran en la biblioteca de la Academia de Bellas Artes de San Fernando junto al *Denis* de 1563. 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 fines 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 portuguesas que hubiese en los archivos de la ciudad. Y Ferreira Gordo no sólo copió tanto el tratado *Da Pintura Antiga* como los diálogos *Do Tirar polo*

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 John B. Bury, en: Francisco de Holanda, *Del sacar por el natural*, *op. cit.*, p. 33; y el prólogo a cargo de Ángel González García (que se sigue en los párrafos siguientes), en: *Da Pintura Antiga*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, pp. XII y ss.

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.¹² Al mismo tiempo, en 1794, la Real Academia de Bellas Artes 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 se llegó a publicar.

De pronto, en 1846, el relegado nombre de Francisco de Holanda 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 ésta fue la referencia holandiana en Euro-

¹² Dio noticia del hallazgo en «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», en: *Memórias de Litteratura Portugueza publicadas pela Academia Real das Sciencias*, Lisboa, 1792-1811, vol. 111, pp. 1-92. El estudio de Ferreira Gordo lleva el título de *Memorias de Francisco de Ollanda colligidas de seus escritos e de outros autores*, obra de 1809 que quedó inédita.

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 bajo el título *Les Arts en Portugal. Lettres adressées a la Société Artistique et Scientifique de Berlin, et accompagnées des documents*, París, Jules Renouard, 1846. En la 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 à Cidade de Lisboa*. Véase Paulo Simões Rodrigues, «O Conde Athanasius Raczyński e a Historiografia da Arte em Portugal», *Revista de História da Arte*, 2011, n.º 8, pp. 264-275.

pa hasta que en 1899 apareció la del historiador Joaquim de Vasconcelos: una edición bilingüe, con el original portugués y su traducción al alemán, conocida como «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 los prejuicios del conde Raczynski, además de prolongar la permanencia en Italia del tratadista portugués hasta 1547 y de 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 literal de los encuentros en San Silvestro al Quirinale, 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. Si Vasconcelos hubiera considerado el poder y la función de la herramienta literaria quizá hubiese reparado en la complemen-

¹⁴ La andadura historiográfica de Vasconcelos sobre Francisco de Holanda se había iniciado en 1877, con la edición de *Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa* (en *Archeologia Artistica*, vol. VI), y en 1890 apareció una primera aproximación a los *Diálogos de Roma* en *A 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 publicaba en Viena su edición definitiva: Francisco de Holanda, *Vier Gespräche über die Malerei Geführt zu Rom 1538*, ed. y trad. Joaquim de Vasconcelos, Viena, Carl Graeser, 1899. Hasta 1918 no se publicaría en Portugal el tratado completo, *Da Pintura Antigua*, Oporto, Renascença Portuguesa, 1918 (2.ª 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, 1915, y la edición inglesa a cargo de Aubrey F. G. Bell, *Four Dialogues on Painting*, Oxford, Oxford University Press, 1928.

tariedad 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.¹⁵ 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 *Antigualbas*.

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 *Antigualbas* 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 folio 2 que contiene el retrato de Miguel Ángel está enfrentado a la miniatura que representa al papa Paulo III, como si con este gesto Holanda quisiera 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 neoplatóni-

¹⁵ Hans Tietze, «Francisco de Hollanda und Donato Giannottis Dialoge über Michelangelo», *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1905, n.º 28, pp. 295-320.

ca 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.¹⁶ Sin embargo, Francisco de Holanda no es un hagiógrafo de Miguel Ángel, como lo serían Vasari o Condivi, ni siquiera es su portavoz, aunque lo haga hablar largamente en sus *Diálogos*. El portugués tuvo la audacia, o la osadía, de poner sus propias ideas en voz del mismo Miguel Ángel, como se advierte en el «Primer diálogo», cuando en respuesta a una intervención de Vittoria Colonna, el Divino, ofrece una teológica 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.

Esa pintura que es música la dibujó Francisco de Holanda en el folio 10 r. de las *Antigualbas*, 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

¹⁶ Véase el desarrollo de este argumento, unido al análisis de la influencia de Petrarca en Francisco de Holanda, en Sylvie Deswarte, *Ideias e Imagens em Portugal, op. cit.*, pp. 77-89 y 90-96.

que Francisco de Holanda da mayor valor a la pintura que a cualquier otro arte. Después, al describir al pintor perfecto en el «Livro 1» del tratado, Holanda lo distinguirá 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.¹⁷

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*, el traductor describe ese «vuelo con alas platónicas» del espíritu humano a través de las esferas para llegar a Dios.¹⁸ Ya

¹⁷ Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, op. cit., cap. VII, p. 56, cap. VIII, p. 67, y cap. XII, p. 82.

¹⁸ Sylvie Deswarte, *Ideias e Imagens em Portugal*, op. cit., pp. 90-95.

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 supracelste de las ideas.¹⁹

De ahí esa 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 1» (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 folio 4 r. de las *Antigualhas*, enfrentada a la Roma *potestas*, triunfante, del folio 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.²⁰ En el «Cuarto diálogo», y a través de las petrarquistas interrogaciones retó-

¹⁹ Sylvie Deswarte, «Francisco de Holanda: *Maniera e Idea*», en: *A Pintura Manierista em Portugal: Arte no Tempo de Camões*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1995.

²⁰ Un análisis minucioso de las dos imágenes de Roma de Francisco de Holanda, en Sylvie Deswarte, *Ideias e Imagens em Portugal*, op. cit., pp 55-122.

ricas 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 se halla 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 e incluso de 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 ésta 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 puedan 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 sólo 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 es-

píritu, irse a mezclar con la fuente [...] de las primeras ideas, que es Dios.²¹

Por tanto, quizá valdría la pena matizar, si no discutir firmemente, ese tradicional menosprecio, ese desdén o esa infravaloración con los que la primera historiografía europea trató a Francisco de Holanda y que condicionó 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. 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 demuestra, sin embargo, que el itinerario intelectual de Francisco de Holanda era marcadamente superior al de muchos teóricos de su época.

¿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, patriota y de estirpe nacionalista, que a fines 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

²¹ Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, *op. cit.*, pp. 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.

hacían falta defensores a Francisco de Holanda, porque la lectura de sus libros—no sólo de los tan citados *Diálogos de Roma*—y la observación de sus dibujos ya lo defienden de sobra. Y si no, basta con pasar las páginas de las *De Aetatis Mundi Imagines* para sentir con sorpresa la radical modernidad de la expresión artística de las teorías neoplatónicas holandesas. 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 preguntarse 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 amistad. 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 simplemente 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, de firme recuerdo de nuestra amistad».²² Y recibió

²² Carta editada por Vasconcelos en *Archeologia Artistica*, 1877, vol. IV, p. 165. Miguel Ángel, *Cartas*, selección y trad. David García López, Madrid, Alianza, 2008, pp. 265-266.

ese dibujo: un hermoso torso 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 MICHAELIS ANGELI*.²³ 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 de paso pidiéndole 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 *Antigualbas*, y anotó en el retrato laureado del folio 2 la fecha de la muerte de Miguel Ángel.

Además, aunque el *Juicio* no se pudo ver 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 permitió que el portugués lo acompañase a la Capilla Sixtina? 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 1» afirma haber vis-

²³ 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*; véase «*Opus Michaelis Angelí*. Le dessin de Michel-Ange de la collection de Francisco de Holanda», *Prospettiva*, 1988-1989, n.º 53-56, pp. 388-389; y «Francisco de Holanda, collectionneur», *La Revue du Louvre et les Musées de France*, 1984, n.º 34.

to muchos dibujos de Miguel Ángel hechos a lápiz negro y blanco sobre papel. Lo cierto es que en la Roma del folio 4 r. de las *Antigualbas* aparecen dos ángeles que 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 ésa una imagen que 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, 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, 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, que representa 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.²⁴

En cualquier caso, la Capilla Sixtina fue fuente de inspiración para Holanda, porque en el folio 12 r. de las *Antigualbas* dibujó una Caridad que reproduce una de las figuras de la luneta de *Asa-Iosaphat-Ioram*; 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

²⁴ Sylvie Deswarte, *Ideias e Imagens em Portugal*, op. cit., pp. 67-68.

Comedia de Dante (gran fuente creativa del propio Miguel Ángel).²⁵ También las poderosas Sibilas de la Sixtina inspiraron la imagen de Roma como alegoría de la Sabiduría; y Francisco de Holanda dibujó en el folio 11 v. de las *Antigüedades* la de Eritrea, con el mismo gesto, la misma posición de las piernas y los brazos, quizá más concentrada o más ausente, sin duda mucho más fría, que la miguelangelesca.

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». Sin embargo, los dibujos holandeses demuestran que la relación fue próxima y fundamental para construir no sólo 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 ésta 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».²⁶ En el dibujo del «Séptimo 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 en la Capilla Sixtina, donde Miguel Ángel sitúa la Sabiduría bajo el brazo del Creador. Y eso, por citar un único ejemplo entre

²⁵ *Ibid.*, pp. 85-87 y 100.

²⁶ Así define Marcelino Menéndez Pelayo a Francisco de Holanda, en *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, 1975, vol. 1, pp. 868-869.

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 sólo 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 peninsular. En España, y en 1921, Elías Tormo y F.J. Sánchez Cantón ofrecieron una triste edición—de «deleznable» la califica Ángel González García—de la traducción que hizo Manuel Denis de *Da Pintura Antiga*, muy marcada por la estela de Vasconcelos, que fue reeditada en facsímil por la editorial Visor en el año 2003. Es ésta una publicación que quizá pueda llegar a ser relevante como curiosidad bibliográfica, pero que no ayuda en absoluto a 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, reeditado en 2002), y otra bajo la responsabilidad de Ángel González García (Imprensa Nacional-Casa da Moeda). Hay que 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 mantenerse a 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 traductores italianos de su época.²⁷ 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 el latín original. Es un trabajo de erudición filológica descomunal que, sin embargo, ayuda poco al lector común.

Y 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. Podría decirse que desde la del conde Raczyński de 1846 se han ido editando en los diferentes Estados y lenguas europeos a un ritmo 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 de José da Felicidade Alves (Livros Horizonte, 1984, 2002). En castellano, por desgracia, la situación no mejora, porque además de la inaccesible y lejana edición de 1923 debida a F. J. Sánchez Cantón, independiente de la del tratado *De la pintura antigua*,²⁸ existe una que es sencillamente escalofriante, publicada en Buenos Aires en 1956 a cargo de Vintila Horia y José Vila Selma. Es ésta una *versión*—por llamarla de algún modo—que

²⁷ Julius von Schlosser, *La literatura artística: manual de fuentes de la historia moderna del arte*, ed. A. Bonet Correa, trad. Esther Benítez, Madrid, Cátedra, 1976, pp. 249 y ss.

²⁸ *Diálogos de Roma*, ed. F. J. Sánchez Cantón, en: *Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español*, Madrid, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1923, vol. 1, pp. 35-115.

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 el libro, *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 Birelli) y francesa (de José Fréches en 1973), siguieron ignorando el «Livro 1» y reprodujeron la ya solidificada imagen de Francisco de Holanda como simple y poco original difusor de tópicos humanistas. En este sentido, es una verdadera suerte que a fines de los años setenta del siglo pasado empezaran a aparecer 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 abordado. 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.²⁹ Para todos, el ingenio de los poetas superaba al de los pintores, incluso estaba fuera de su alcance;

²⁹ Sylvie Deswarte, «Considérations sur l'artiste courtisan et le génie aux XVI^e siècle», en: *La Condition sociale de l'artiste*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1987, pp. 13-28, y también *Ideias e Imagens em Portugal*, *op. cit.*, pp. 191-199.

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 y 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 ocupaba un lugar superior al de cualquier otro 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 conmovir el espíritu y el alma, [y provocar] tanto la alegría y la risa como la tristeza y las lágrimas con más eficaz elocuencia.

«Apenas por ella soy feliz en la vida», le dirá a Vittoria Colonna y, no tan horaciano como petrarquista, continúa: «Confieso que me da voz y habla, siendo ella muda, sólo por haberla visto un día mover los ojos». 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 la que servía.

Terrassa, enero de 2014