



ARTIGO

# FRANCISCO DE HOLANDA E OS DESCAMINHOS DE SEUS TEXTOS (SÉCULOS XVIII, XIX E XX)<sup>1</sup>

Contato  
Rua Piracicaba, 189  
35900-282 – Itabira – Minas Gerais – Brasil  
[matheusfamd@gmail.com](mailto:matheusfamd@gmail.com)

 **Matheus F. A. Madeira Drumond**<sup>2</sup>  
Universidade de São Paulo  
São Paulo – São Paulo – Brasil

## Resumo

Esta resenha tem por alvo reunir informações dispersas sobre os trajetos de alguns textos de Francisco de Holanda. Como só receberam efetiva publicação a partir do fim do século XIX, isto é, mais de três séculos após a produção dos textos, o mapeamento dos caminhos percorridos pelos manuscritos de Holanda parece auxiliar na compreensão das singularidades de algumas de suas proposições, ao mesmo tempo que pode contribuir para a caracterização da paisagem intelectual ibérica. Ao nosso ver, a transmissão conturbada de seus textos fornece um dado importante ao cotejamento das problemáticas de sua produção. Em suma, acompanha-se o paradeiro dos autógrafos desde sua produção, no século XVI, seu redescobrimto em fins do século XVIII, até a efetiva edição no entre séculos XIX e XX.

## Palavras-chave

Francisco de Holanda – Século XVI – Península Ibérica – Recepção – Teoria da Arte.

<sup>1</sup> Artigo não publicado em plataforma *preprint*. Todas as fontes e bibliografia utilizadas são referenciadas. Este estudo não contou com qualquer financiamento ou apoio universitário, e foi escrito nos intervalos das jornadas de trabalho do autor. De forma que seus méritos e limitações disso também decorrem. Meus sinceros agradecimentos ao professor Manoel Mourivaldo Santiago Almeida (USP), pela acolhida, à professora Maria de Deus Beites Manso (Universidade de Évora), pela generosidade em tentar me auxiliar na identificação do padre Manoel de Acosta, aos funcionários da Academia de Ciências de Lisboa e da Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pelos inúmeros documentos que me forneceram em cópias digitais.

<sup>2</sup> Doutor em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC/RJ (2022). Foi professor substituto nos Departamento de Teoria e História da Arte da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - UFRJ e Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ. Realiza estágio pós-doutoral no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – FFLCH/USP.



ARTICLE

# FRANCISCO DE HOLANDA AND THE DEVIATIONS OF HIS TEXTS (18<sup>TH</sup>, 19<sup>TH</sup> AND 20<sup>TH</sup> CENTURIES)

Contact  
Rua Piracicaba, 189  
35900-282 – Itabira – Minas Gerais – Brazil  
[matheusfamd@gmail.com](mailto:matheusfamd@gmail.com)

 **Matheus F. A. Madeira Drumond**  
Universidade de São Paulo  
São Paulo – São Paulo – Brazil

## Abstract

This review aims to gather scattered information about the paths of some texts by Francisco de Holanda. As it would only be edited and published from the end of the 19<sup>th</sup> century, that is, more than three centuries after the production of the texts, the routes taken by Holanda's manuscripts seem to aid in understanding the uniqueness of some of his propositions, while also contributing to the characterization of the Iberian intellectual landscape. In our view, the turbulent transmission of his texts provides an important piece of data for the comparison of the issues surrounding his production. In summary, the trajectory of the autographs is traced from their production in the 16<sup>th</sup> century, their rediscovery in the late 18<sup>th</sup> century, until their actual edition in the period between the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries.

## Keywords

Francisco de Holanda – 16<sup>th</sup> century – Iberian Peninsula – Reception – Art theory.

## Entre a evidência e o desejo

Francisco de Holanda foi pintor, miniaturista e escritor português do século XVI. Sua trajetória é sempre avaliada sob a hipótese de um humanismo português (cf. COSTA RAMALHO, 1988), capaz de perpetrar uma corrente classicizante (ou italianizante) em Portugal, no reinado de D. João III. Sua célebre viagem à Itália, na qual conheceu alguns dos expoentes da cultura do renascimento, é invariavelmente mobilizada para sustentar a hipótese de um reino em franca expansão e atento ao centro referencial da cultura europeia de então – a península itálica. Esta pequena recensão tem por alvo reunir informações dispersas sobre os trajetos de alguns textos de Francisco de Holanda. Ao nosso ver, a transmissão conturbada de seus textos fornece um dado importante ao cotejamento das problemáticas de sua produção. A saber: além do universo português ser pouco receptivo à nascente teoria artística, sua convencionalidade exacerbada e dependência estrangeira (ainda que aí tivessem convivido com a singularidade de figuras tais como Sá de Miranda, Fernão Mendes Pinto, Gil Vicente, etc.), fariam das empreitadas inventivas de Holanda um sério empecilho ao êxito de sua obra – em especial, aquela de cariz teórico. Nossa hipótese acha abrigo sob a consideração de Luiz de Moura Sobral a propósito da situação das artes visuais e da arquitetura no contexto português. Distintamente do campo literário, “nunca em Portugal se reconheceu à pintura, à escultura ou à arquitetura a importância que de uma maneira ou outra, elas de facto tiveram na dinâmica da vida cultural” (SOBRAL, 1996, p. 159).<sup>3</sup>

Isto é, ainda que fossem tidas em alta conta pelos círculos letrados e pelas elites, até mesmo como estratégia de pertencimento à cultura europeia vigente no início da primeira idade moderna, em partes ainda concentrada nas metas colocadas

---

<sup>3</sup> Sobral aí se refere à produção teórica na época barroca, tampouco aquilo que escreve soa menos sintomático ao contexto de que tratamos. Leia-se o argumento em sua integridade: “A pobreza da ‘literatura artística’ (teórica, crítica, estética ou histórica) em Portugal durante a época barroca é profundamente sintomática da situação das «artes plásticas» no âmbito da nossa história cultural. Contrariamente ao que se passa com outras manifestações, com a poesia e com a literatura de ficção por exemplo, nunca em Portugal — ou raramente e só talvez em tempos muito recentes — se reconheceu à pintura, à escultura ou à arquitetura a importância que, de uma maneira ou de outra, elas de facto tiveram na dinâmica da vida cultural. Durante o século XVII, uma centúria assinalável — na Espanha, em França ou na Itália — pela abundância de escritos sobre a pintura, o único tratado que entre nós veio à luz foi, em 1615, o de Filipe Nunes! De ordem essencialmente prática, era ele dirigido não aos ‘sábios e peritos da arte’ mas aos ‘que a aprendem e aos curiosos dela’. Este livro ficou isolado e depressa foi esquecido, só se lhe seguindo, já no século seguinte, o volume de Inácio da Piedade Vasconcelos. Entre as duas publicações nada de significativo foi publicado, pois o importante tratado de Félix da Costa, elaborado nos finais de seiscentos, permaneceu inédito até aos nossos dias[...].” (SOBRAL, 1996, p. 159).

pelo humanismo e pelo valor destacado dado ao “antigo”, as artes visuais (para não dizer a pintura, a escultura e o desenho), junto da arquitetura, não rivalizavam com as práticas tradicionalmente consideradas liberais. O que não corresponde a dizer que não eram praticadas; pelo contrário, eram comumente praticadas, mas sob a batuta de um fazer que não se conjectura intelectualmente. Importa mesmo fazer à maneira mais atualizada, mas não há espaço para que este fazer penetre o território consagrado ao “domínio do verbo”, pois o intelectualivo aí se confunde com o campo discursivo. Sob uma tal ótica, não parece nada inusitado que os textos de maior complexidade dedicados à pintura em Portugal, *Da pintvra antigva* (1547) de Holanda, tido como o primeiro no contexto ibérico, e *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia* (1633), de Manuel Pires de Almeida, tenham se mantido manuscritos e inacessíveis por séculos.<sup>4</sup> A suposição de um ostracismo encontrado por Holanda ainda em vida se reflete no tom revanchista de seu *Da Fabrica que falece ha Cidade de Lysboa*, tanto quanto nas frustradas tentativas de alçar maior prestígio no serviço de D. Sebastião (a quem dedica o texto) e de Felipe II de Castela, a quem de modo falhado oferece seus serviços de iluminador (Cf. DESWARTE, 1983, pp. 147-153). Nem mesmo o crescimento do mercado dos impressos em Portugal no século XVII mudaria o curso de uma conjuntura absolutamente refratária à teorização artística. A partir de um tal panorama, o que se dirá sobre os escritos de Holanda assumirá a face de um acontecimento nada ocasional.

De início, importa ressaltar que era praticamente inexistente até meados do século XVIII qualquer menção conhecida às obras de Holanda, quadro que só seria sensivelmente alterado com a edição profissional de seus textos feita entre fins do século XIX e início do século XX. Os trabalhos mais competentes realizados até então sobre os caminhos de suas obras são aqueles feitos por Jorge Segurado, intitulado *Francisco D'Ollanda* (1970), e o de José da Felicidade Alves, que em sua *Introdução ao estudo da obra de Francisco de Holanda* (1986) organizou com eficácia as informações até então conhecidas. De Francisco de Holanda chegaram até nossos dias quatro obras textuais.<sup>5</sup> Entre os textos constam: *Da pintvra antigva* (1548), *Do tirar polo natural*

<sup>4</sup> O texto de Manuel Pires de Almeida, conservado manuscrito na Torre do Tombo, só teria sua edição e publicação realizadas em 2002. Cf. MUHANA, 2002.

<sup>5</sup> Por ter interesse majoritariamente textual, eximimo-nos de listar aqui pinturas, cartas, iluminuras e desenhos atribuídos a Francisco de Holanda que porventura foram preservados. Atribui-se a Holanda uma pintura, *Nossa Senhora de Belém*, conservada no Museu de Arte Antiga de Lisboa, um pergaminho iluminado do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, dentre outras obras – o rol geral de suas obras, ainda que demasiado hipotético, pode ser conferido em: Alves, 1986, pp. 11-13. Há também alguns livros e documentos nos quais se identificam sinais de posse, a intervenção caligráfica ou desenhos de Francisco de Holanda. Para isso, cf.: DESWARTE, 1973, pp. 421-30 & FARIA, 1998, pp. 181-188.

(1549)<sup>6</sup>, ambos se acham reunidos nos códices utilizados para o estabelecimento do texto, tanto em português como em castelhano, e *Da Fabrica que falece ha Cidade de Lysboa* (1571) – que é completado pelo tratado *De quanto serve a ciência do desenho*.<sup>7</sup> Dos códices de desenhos e iluminuras restaram: o *Álbum das Antigualhas* (1538-1547) e *De Aetatibus Mundi Imagines* (1545-1573). Três deles possuem manuscritos autógrafos: *Da Fabrica que falece ha Cidade de Lysboa*, conservado na Biblioteca Nacional da Ajuda, *Álbum das Antigualhas*, pertencente a Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, e *De Aetatibus Mundi Imagines*, em posse da Biblioteca Nacional de España. Dos textos que não são autógrafos, sobreviveram cópias e traduções manuscritas.<sup>8</sup>

Três trabalhos, todos realizados no século XIX, merecem a devida menção neste aspecto: o manuscrito de Monsenhor Joaquim Ferreira Gordo, remetido à Academia de Ciências de Lisboa em 1809 e intitulado “*Memorias De Francisco de Ollanda Colligido de seus escritos e de outros auctores Por Joaquim Jose Ferreira Gordo*” (códice Azul-651); o impresso do Conde Athanasius Raczyński, intitulado “*Les arts en Portugal. Lettres adressées a la Société Artistique et Scientifique de Berlin. Et accompagnées de documens.*”, texto publicado em 1846, no qual dedica um grande trecho a Holanda, *Deuxième Lettre* e *Troisième Lettre* (cf. RACZYNSKI, 1846); a edição crítica do *Da Fabri-*

<sup>6</sup> ***Da pintvra antiga & Do tirar polo natural***: Códice 3-361 da Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madri: Tradução manuscrita datada, feita por Manuel Denis em 1563, intitulada *De la pintura antigua* – contém a união dos dois livros que constituem o texto, algumas ilustrações, e é seguida do texto *Del sacar por el Natural*; Códice Azul-650 da Academia de Ciências de Lisboa: Cópia manuscrita do original autógrafo perdido, feita por Monsenhor Ferreira Gordo (ca. 1790, embora a cópia só tenha data da uma frustrada ordem de impressão de 1824) para a Academia de Ciências de Lisboa – contém a união dos dois livros que constituem o texto, não possui ilustrações, e é seguida do texto *Do tirar polo natural*.

<sup>7</sup> ***Da Fabrica que falece ha Cidade de Lysboa & De quanto serve a ciência do desenho***: Códice 52-XII-24 da Biblioteca Nacional da Ajuda: manuscrito autógrafo de Francisco de Holanda, com desenhos à pena – possui como anexo (ou seria uma unidade?) o texto *De quanto serve a ciência do desenho*; Códice Azul-168 da Academia das Ciências de Lisboa: cópia manuscrita de *Da Fabrica que falece ha Cidade de Lysboa*, feita a partir do códice da Ajuda – possui três gravuras e não possui a segunda parte, *De quanto serve a ciência do desenho*.

<sup>8</sup> ***Da pintvra antiga & Do tirar polo natural***: Códice Ms. 21.4557 da Biblioteca Nacional de España: cópia manuscrita da tradução de Manuel Denis, datada de 1798 (“*copia de Debuxo en el Año de 1798*”) – apenas contém o *Libro segundo*; Códice Ms. 22.7276 da Biblioteca Nacional de España: Intitulado “*Dialogos de Francisco de Holanda sobre retratar em la Pintura*”, é uma cópia manuscrita sem data do texto *Del sacar por el Natural*, traduzido por Denis, mas apenas contém um extrato do texto que se inicia no fim do terceiro diálogo – não possui o primeiro e segundo livros que constituem *De la pintura antigua*; Códice Ms. 21.4555 da Biblioteca Nacional de España: intitulado *Francisco de Holanda sobre La Pintura Antigua y sobre El Sacar al Natural*, é um extrato da tradução de Denis – possui trechos relativamente curtos dos dois livros e dos *Dialogos sobre el sacar por el natural*, e é atribuído a Ceán Bermudez; Códice M 7-2-29 da Biblioteca da Fundación Lázaro Galdino, Madri: cópia manuscrita da tradução de Manuel Denis – não contém *El Sacar al Natural* e se trata da união encadernada de dois manuscritos (primeiro e segundo livro) feitos por mãos distintas.

ca que Fallece, feita com grande competência por Joaquim de Vasconcellos e publicada no nº 6 da revista *Archeologia Artistica*, em 1879, onde apresenta um estudo das fontes manuscritas existentes (cf. VASCONCELLOS, 1879).

Embora grande parte das informações aqui transcritas já tenham recebido publicação, nosso intuito é contornar a fragmentação com que vieram a público e reuní-las junto a dados potencialmente novos. Tudo, é claro, terá por objetivo estabelecer relações ligeiramente diferentes daquelas antes estabelecidas. Fazamos então uma pequena lista do que até então se tem por conhecido, e suas respectivas fontes manuscritas existentes, para que em seguida se possa apresentar um quadro histórico de seu conhecimento com alguma clareza.

\* \* \*

Ora, antes de seguirmos o trajeto dos textos, parece mesmo preciso introduzir ao leitor o imbróglio que se conserva no estabelecimento das unidades textuais de Francisco de Holanda. É sabido que por motivos de economia, ou mesmo de organização material dos textos, unidades textuais distintas foram encerradas num mesmo volume ou reunidas num mesmo códice. Das obras de Francisco de Holanda que até nós chegaram, dois volumes textuais apresentam complicações nesse sentido: o códice 52-XII-24 da Biblioteca Nacional da Ajuda, que contém *Da Fabrica que falece ha Cidade de Lysboa & De quanto serve a ciência do desenho*; o códice Azul-650 da Academia de Ciências de Lisboa, que contém o *Da pintvra antigva & Do tirar polo natural* – ordem que se mantém na tradução manuscrita de Manuel Denis, códice 3-361 da Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Entre analistas e editores, há um longo impasse, por vezes implícito, de acatar a unidade material dos textos como unidade textual. Ocorre que não poucas vezes foram publicados ora juntos, ora separados. Antes, cabe também alertar que a reconsideração que em diante faremos não se organizará de forma cronológica, mas apenas temática.

### **Alguns caminhos conhecidos de seus álbuns de desenhos**

Com relação ao *Álbum das Antigualhas* e *De Aetatibus Mundi Imagines*, por se tratarem de álbuns de desenhos – ainda que o segundo possua uma caráter discursivo complementar, bíblico por excelência –, não havia decerto a intenção de que circulassem em grande escala. Portanto, nosso interesse por eles neste estudo é sensivelmente menor; tratam-se de ofertas cortesãs e não supõem a disseminação. Ainda que apresentem declarações visuais de algumas proposições de Holanda, o primeiro, dedicado a D. João III, é flagrantemente um álbum que dá a conhecer aquilo que vira Holanda em sua viagem à Itália. É como que uma recompensa ao monarca por

sua presteza e mecenato, uma verdadeira retribuição visual que narra o trajeto e as coisas curiosas ou úteis que nele se observou – além, é claro, de toda sorte de alegorias que envolviam Roma e sua relação com a antiguidade. Joaquim de Vasconcellos propõe como data de sua execução o período de 1538 a 1540, entretanto chama a atenção para o perfil de Michelangelo, inserido por Holanda no álbum e datado de 18 de fevereiro de 1563, propondo então que a obra só tenha sido efetivamente concluída por volta de 1564 (VASCONCELLOS, 1896, p. 2). O segundo, *De Aetatibus Mundi Imagines*, álbum de cariz teológico-místico-hermético, interessado em narrar visualmente o curso alegórico da História, tem sua data de realização situada entre 1545 e 1573 (conforme a datação autógrafa dos desenhos). Hipótese essa que é refutada por Sylvie Deswarte-Rosa, para quem o manuscrito só teria sido concluído entre 1579 e 1582.<sup>9</sup> Como não é esse nosso problema, passamos direto ao que interessa. A saber, o caminho percorrido pelas obras.

O trajeto do códice 28-I-20, *Álbum das Antigualhas*, é ensaiado de início por Vasconcellos, que sobre ele escreve: “O Códice passou das mãos de D. João III para as do Infante D. Luis; depois teve-o o Prior do Crato, seu filho natural, e foi provavelmente confiscado por Filipe II, que levou para Madrid ainda outras obras de arte do Paço da Ribeira, principalmente pannos de rás.”(VASCONCELLOS, 1896, p. 2) É o próprio Holanda quem afirma, no *Da Fabrica que falece...*, mais precisamente no texto *Da Ciênciã do Desenho* (cap. 7), estar sob a posse de D. Antônio, Prior do Crato, o seu *Álbum das Antigualhas* – do que Vasconcellos depreende que o tenha herdado de seu pai, o infante D. Luís, antigo protetor de Holanda. Cabe, pois, ainda, conferir se nas “*entregas*” de Felipe II à biblioteca do Escorial, há alguma menção ao álbum ilustrado de

<sup>9</sup> A tese de Deswarte-Rosa vem em amparo a sua hipótese de que o álbum ofereça indícios da crise dinástica que desembocou no governo dos Felipes. Ela assim a sustenta: “*On place traditionnellement au début des années 1570 l’achèvement de De Aetatibus Mundi Imagines, car la dernière date inscrite par Holanda au bas de ses images est celle de 1573. Cependant, cette date est seulement l’indication de la reprise de l’œuvre, après une longue interruption, et n’implique pas nécessairement son achèvement à ce moment, d’autant plus que l’ajout à la fin du livre d’un groupe de pages dans un autre papier plus léger, au filigrane à la grappe de raisin, indique clairement une phase ultime. Nous proposons donc de repousser de plusieurs années l’achèvement de l’œuvre par Holanda, entre les années 1579 et 1582, donc peu avant sa mort en 1584. Seulement alors, Holanda dessina sur les feuillets ajoutés à la fin du livre, l’Apocalypse (fols. 70v-86v), la page finale « Finis Deo » (fol. 89r) où il se portraiture livrant son œuvre à la Malice du Temps sous la présidence des vertus théologiques<sup>11</sup> (fig. 2). Il exécuta encore, pour le début du livre, la page de titre enluminée sur parchemin montrant une mante religieuse (en portugais, Louva-a-Deus) entre deux colonnes corinthiennes, et il écrivit la page de dédicace « Ad Catholicam Ecclesiam » et l’Ordo Imaginum où il indique l’ajout de l’Apocalypse « Additur Infine / ApocAlipsis », bien que le contenu de cette page ait probablement été préparé depuis une décennie au moins. Selon notre hypothèse, Holanda termina ainsi son livre, commencé près de quarante ans plus tôt sous le règne du roi D. João III, en vue de l’offrir à Philippe II, nouveau roi du Portugal sous le nom de D. Filipe I.*” (DESWARTE-ROSA, In: GARCÍA; FELIX AUSTRIA, 2016, p. 250.).

Holanda.<sup>10</sup> O que tornaria a hipótese de Vasconcellos indubitável – e com ela aquelas que nela se amparam, a exemplo da de Sylvie Deswarte-Rosa.

Deswarte-Rosa sustenta a ideia de que *De Aetatibus Mundi Imagines* foi concluído nas proximidades do início da década de 1580, e entregue em mãos ao novo monarca português por direito, Felipe II de Espanha – a conclusão posterior é justificada pela inclusão de alguns fólhos de marca-d'água distinta no fim do códice, dentre os quais aquele que apresenta fechamento do álbum “FINIS DEO”.<sup>11</sup> O trajeto que propõe pode ser assim resumido: Filipe II, Filipe I de Portugal, recolhe do sequestro de D. Antônio, Prior do Crato, a *Genealogia*, de Antônio de Holanda e Simão Bening, e o álbum das *Antigualhas*, de Francisco de Holanda, que em ocasião próxima lhe oferece de suas próprias mãos o *De Aetatibus Mundi Imagines* – quando da estadia do rei em Lisboa no ano de 1582. As obras são destinadas a seu filho, Filipe, futuro Filipe III de Espanha e Felipe II de Portugal, grande interessado pelas artes. O príncipe Felipe passa a ter por Ayo, mordomo e responsável por sua educação, o Marquês de Velada, Don Gómez Dávila y Toledo, em 1587. Pelo conteúdo hermético e invulgar do *De Aetatibus* (o que se torna mais agudo ao se saber que fora concluído após o freio imaginário operado pela reforma tridentina), a fim de não suscitar a desaprovação do rei, o catálogo é levado da livraria de Alcázar, a *Torre Dorada*, à biblioteca privada do palácio Velada, onde consta inventariado em meados da década de 1590.<sup>12</sup> Esta é a

<sup>10</sup> Sánchez-Molero, que estudou detidamente entre a *librería rica* de Felipe II entre 1532 e 1558, assim escreve sobre os inventários feitos quando da morte do monarca: “Por último, hemos referirnos a los inventarios de los bienes de Felipe II, realizados entre 1597 y 1600. Un primer inventario de los bienes reales fue realizado entre 1597 y 1598, siguiendo otro inventario anterior, con que se coteja. Una vez se revisó el contenido de la biblioteca de Felipe II a su muerte, para lo que se realizaron nuevos inventarios, los testamentarios ordenaron elaborar una lista de los libros, en el año 1600, de los que una parte fue destinada a El Escorial, otra quedó bajo la jurisdicción de la Inquisición, al tratarse de libros prohibidos, y otra se separó para su venta en almoneda.” (SÁNCHEZ-MOLERO, 1998, p. 44) Não conseguimos acesso ao fundamental *Los libros de entrega de Felipe II a El Escorial*, publicado em 2014 por Fernando Checa Cremades.

<sup>11</sup> « Selon notre hypothèse, Holanda termina ainsi son livre, commencé près de quarante ans plus tôt sous le règne du roi D. João III, en vue de l'offrir à Philippe II, nouveau roi du Portugal sous le nom de D. Filipe I. » (DESWARTE-ROSA In: GARCÍA; FELIX AUSTRIA, 2016, p. 250).

<sup>12</sup> Ela assim narra a cadeia causal: “On connaît depuis longtemps le passage d'une des lettres écrites par Philippe II à ses filles, de Lisbonne, le 4 juin 1582, annonçant qu'il a en sa possession des 'livres de peintures' qu'il rapportera à son retour à Madrid à l'intention de son fils, le prince don Diego (1575-1582): 'decídsele así que tengo libros de pinturas que llevarle cuando vaya'. Il sait en effet le goût de don Diego pour le dessin. Sa sœur D. Maria de Austria, qui, venue de Prague, est passée par Madrid pour voir ses enfants, a apporté, pour la montrer à son frère, une peinture de cheval, encore maladroite, faite par le prince, alors âgé de sept ans: 'Mi hermana me mostró una carta suya y una pintura de un caballo que me parece que está mejor que solía', écrit Philippe I. Parmi ces 'livres de peintures', on trouverait, selon nous, trois livres des Holanda, père et fils, la célèbre Généalogie enluminée des rois du Portugal (British Library, Londres), commande de l'infant D. Fernando, fruit de la collaboration de deux grands enlumineurs, Antônio de Holanda, au Portugal, et Simon Bening, à Bruges, entre 1530 et 1534, un des chefs-d'œuvre de l'enluminure, resté inachevé suite à la mort de l'infant ; le livre de dessins

aposta de Deswarte-Rosa para justificar que uma suposta entrega direta ao monarca, feita por Holanda, tenha como resultado o extravio do códice das coleções reais para uma biblioteca privada de um nobre. O que efetivamente se sabe é que o códice estava sob a tutela do Marques de Velada em 1596 (Cf. MARTÍNEZ HERNÁNDEZ; BOUZA, 2002), e que após sua morte, em 1616, tem sua posse transferida ao Conde de Gondomar, Don Diego Sarmiento de Acuña. O manuscrito só deixará a biblioteca desta família, em Valladolid, no ano de 1806, quando passa a possuí-lo a Biblioteca Real Pública, futura Biblioteca Nacional de España.<sup>13</sup> Curiosa é também a afirmação de José da Felicidade Alves de que o códice estaria já na Biblioteca Real de Madrid no século XVIII, pois haveria um selo-carimbo desta época aplicado em seu frontispício (ALVES, 1986, p. 37).

Nossa objeção incide sobre a ficção fática de que o *De Aetatibus Mundi Imagines* tenha sido entregue e dedicado a Felipe II de Espanha, mesmo que adicionada a suposta intermediação de figura como D. Juan de Borja, que fora embaixador de Espanha em Portugal e supostamente era próximo a Holanda.<sup>14</sup> Menos ainda se pode confirmar que a construção da obra guarde em seu bojo traços da contenda que envolveu a crise sucessória após a morte do jovem D. Sebastião na trágica Batalha de Alcácer-Quibir, em 1578, seguida pelo curto reinado do Cardeal D. Henrique, pelas inves-

---

*des Antigualhas d'Italia (Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial), collection de dessins exécutés par Francisco de Holanda durant son voyage en Italie (1538-1540); enfin, le livre des De Aetatibus Mundi Imagines (BNE, Madrid), que selon nous Francisco de Holanda a donné en mains propres à Philippe II en mai 1582.*" (DESWARTE-ROSA, In: GARCÍA, 2016, p. 272).

<sup>13</sup> Deswarte-Rosa narra, a partir dos inventários espanhóis, o trânsito do códice: "Après cette première découverte, Santiago Martínez Hernández révéla en 1999 que *De Aetatibus Mundi* était dès la fin du xvie siècle entre des mains privées, dans la bibliothèque de don Gómez Dávila y Toledo (vers 1540-1616), second marquis de Velada. En effet, dans l'inventaire dressé en 1596 de la bibliothèque du palais de Velada, près de Talavera de la Reina, on trouve la mention d'un 'libro grande latino de las hedades del mundo', qui est à nouveau décrit, un peu différemment, dans l'inventaire dressé à la mort du marquis en 1616 : 'otro en latin muy grande con tablas antiguo con muchas figuras de la Creación del Mundo'. Ce fut le troisième marquis de Velada, Antonio Sancho Dávila y Colonna, qui offrit entre 1616 et 1623 *De Aetatibus Mundi Imagines* à don Diego Sarmiento de Acuña, comte de Gondomar, pour sa bibliothèque à Valladolid. À la dispersion de la bibliothèque de Gondomar en 1806, la chronique en images de Holanda entra à une date indéterminée dans la Biblioteca Real Pública, future Biblioteca Nacional, comme le montre le sello sur la page de titre: BR dans médaillon ovale, flanqué de laurier, surmonté d'une couronne." (DESWARTE-ROSA, In: GARCÍA, 2016, p. 272).

<sup>14</sup> "C'est probablement en mai 1582 que Francisco de Holanda offrit ses *De Aetatibus Mundi Imagines* à Philippe II, sans doute à l'instigation de son ami don Juan de Borja qui dut jouer ici le rôle d'intercesseur. C'était pour Holanda une manière de se faire pardonner son témoignage au procès de D. António et de rappeler son ancienne offre de service dix ans plus tôt. Artiste longtemps au service de la sœur du roi espagnol, la reine D. Catarina, auteur de portraits de la famille royale, ami de don Juan de Borja, il était aisé pour lui de se gagner la faveur de Philippe II." (DESWARTE-ROSA, In: GARCÍA, 2016, p. 271).

tidas do Prior do Crato e, por fim, a confirmação do direito sucessório de Filipe II.<sup>15</sup> O traço escatológico da obra, ao que parece, deve ser endereçado a um estrato cultural mais profundo, que excede a tragédia nacional que fora o estabelecimento do domínio espanhol sobre Portugal. A interpretação dos fatos conhecidos, pelo contrário, parece apontar para um certo descaso pelo trabalho de Holanda, que até mesmo em sua obra mais devota, ainda que invulgar, como é o *De Aetatibus Mundi Imagines*, conseguiu quando muito a atenção de um nobre tutor de príncipes, como foi o Marquês de Velada. A tese de que o *De Aetatibus Mundi Imagines* foi indispensável na formação do futuro Filipe III de Espanha, tal qual proposta por Deswarte-Rosa, parece-nos improcedente – quando não, fruto de uma ficcionalização extrema feita a partir das evidências disponíveis. Como justificar seu grandioso prestígio quando não há nenhum indício de que o álbum tenha de fato pertencido à real livraria?

Ainda que possua um caráter visualmente apelativo, seu extravio depõe a favor da hipótese de ser Holanda um artista de notabilidade contestável, tanto quanto suas imagens e ideias parecem de difícil aclimação no universo ibérico – mesmo que tenha conseguido êxito em suas solicitações de pensão à Felipe II, destinadas ao sustento de si e de sua família. Como apresenta Deswarte-Rosa (Cf. DESWARTE, 1983), há uma correspondência de D. Juan de Borja, datada de 1570, a Felipe II de Espanha, na qual oferece os serviços de Francisco de Holanda, “*pintor muy stimado*”<sup>16</sup> que não encontrava apreço do rei D. Sebastião, a quem não interessava a pintura. Tal oferecimento é rejeitado por Felipe II, que apenas solicita o envio de algumas iluminuras suas.<sup>17</sup> As correspondências haviam sido encontradas nos arquivos de Simancas, e anteriormente publicadas por Joaquim Veríssimo Serrão e Jorge Segurado. Mais que o prestígio de Holanda, como sustentará Deswarte-Rosa, as missivas tingem o cenário em que construiu o seu *Da Fábrica que falece*: pouco relevante ao

<sup>15</sup> Mais que “acto de grande beleza moral e firmeza de carácter”, como escreve Jorge Segurado, a carta que Holanda endereça a D. António, Prior do Crato, em 1579 pode ser avaliada como mais uma de suas investidas no sentido de assegurar apoio régio. Cf.: SEGURADO, 1970, pp. 490-92.

<sup>16</sup> “1) ESTADO 387, fol. 2: Lettre de D. Juan de Borja à sa Majesté, de Lisbonne, le 26 novembre 1570 (reçue le dernier jour de ce mois; répondu le 18 décembre). Publiée en partie par Joaquim Verissimo Serrão, Itinerários de El-Rei D. Sebastião, Lisbonne, Academia Portuguesa de História, 1962; t. I, p. 171; puis par Jorge Segurado, Francisco d'Ollanda, Lisbonne, 1970, p. 488. “*Aqui esta un pintor muy stimado que se llama Franco de Olanda y por no ser el rey aficionado a la pintura desea mucho yr a servir a V.M. y llevarle algunas cosas hechas de su mano de Iluminacion si V.M. fuere servido hazerle he yo ir.*” (DESWARTE, 1983, p. 186).

<sup>17</sup> “2) ESTADO 388, fol. 226: Lettre de Philippe II à D. Juan de Borja, de Madrid, le 20 décembre 1570. Inédite. A la fin de la lettre mais barré en partie : ‘*La venida aqui del Pintor Francisco de Olanda se podia escusar, por que agora yo no lehe menester para mi servicio, [puis barré] pero si comò de vro le quisieredes pedir una memoria de las pîças que dezis que tiene hechas de illuminacion, holgare que me la embieis, con aviso de lo que a vos os parece de cada una délias, y si son contrahe- chas, o, invencion suya y aun no se perderà nada que tambien sepais os preçios en que les tiene y avisareis de todo. De Madrid a XX de Deziembre M.D.LXX.*” (DESWARTE, 1983, p. 186)

projeto sebastianista, Holanda busca o apoio na corte vizinha e não o encontra. O alvará de Filipe II de Espanha expedido em 1580, no qual confirma a pensão de três moios de trigo a Francisco Holanda não nos parece poder ser interpretado como um sinal explícito de êxito ou confirmação artística.

Deswarte-Rosa refaz o caminho da intervenção de D. Juan de Borja junto ao rei espanhol e seu secretário, Gabriel de Zayas, entre 1570 e 1575.<sup>18</sup> O embaixador espanhol no reino português, como interpreta Deswarte-Rosa, possuía inclinações semelhantes às de Holanda, suposição que sustenta por meio do cotejamento de suas *Empresas Morales*, obra publicada em 1581, da intervenção que realiza para viabilização do trabalho de Holanda no tempo de seu posto em Portugal e das influências que em ambos se fazia sentir dos ensinamentos de San Francisco de Borja, seu pai.<sup>19</sup> Ainda que existisse uma sólida amizade entre eles, coisa que não discutimos aqui, importa mais considerar que, distintamente de Borja, Holanda não conseguiu gravar ou publicar suas obras de produção espontânea. Zayas possuía proximidade com Christophe Plantin e Arias Montano, chegando mesmo a viabilizar a gravação e impressão de desenhos de autores portugueses, como Jerónimo Osório – fato que descreve Deswarte-Rosa. Tudo isso pode explicitar as intenções de Holanda junto a Borja:

*Un des grands désirs de Francisco de Holanda dut être de faire graver ses recueils de dessins. Ayant renoncé à voir publiée son œuvre théorique, en particulier son traité Da Pintura Antigua qui, par son caractère néo-platonicien, ne pouvait obtenir que la désapprobation des censeurs, il lui était encore permis de nourrir cet espoir. Nous connaissons son goût pour la gravure par sa liste des Famosos entalhadores de lamina de cobre qu'il donne dans son traité et qui a tout l'air, par son caractère descriptif et incomplet, d'être le reflet de sa collection particulière (DESWARTE, 1983, p. 169).*

A hipótese de uma mudança de paradigma teológico após o concílio tridentino é mobilizada por Deswarte-Rosa para justificar o fracasso da tentativa de gravar e imprimir o *De Aetatibus Mundi Imagines*, que Holanda tardava em concluir. Em partes resolve a não eficácia de sua proximidade com figuras que poderiam viabilizar a difusão de seus trabalhos. Entretanto, a mudança das diretrizes religiosas e a lentidão com que trabalhava Holanda não subsidiam a justificação do ostracismo geral de sua obra, em especial daquela discursiva. O confronto de todos os dados conhecidos, em especial a conservação do códice nas bibliotecas do Marquês de Velada e do Conde de Gondomar, respectivamente, não serve para sustentar a suposição de uma entrega feita diretamente a Felipe II de Espanha, menos ainda numa ressonân-

<sup>18</sup> Cf. “Anexe I” In: DESWARTE, 1983, pp. 186-188.

<sup>19</sup> “Enfin et surtout, c'est peut-être sous l'influence de D. Juan de Borja et de son père saint Francisco de Borja, que Francisco donne une nouvelle orientation aux *De Aetatibus Mundi Imagines*.” (DESWARTE, 1983, p. 164).

cia grande em sua corte e na formação de seu filho, futuro Felipe III, como propõe Deswarte-Rosa.<sup>20</sup> Ainda que seja ela a responsável pelas análises mais demoradas e atentas da obra de Holanda, tanto do ponto de vista temático-referencial quanto do contextual e construtivo, parece arriscado segui-la na criação de um biografismo agigantado para Holanda.

Deswarte-Rosa toma por necessário produzir a imagem de um artista célebre, humanista, dotado de grande trânsito cortesão e influência, mas oblitera o dado central e talvez mais singular da trajetória de Holanda: ser ele um renovador, ou mesmo um detrator das proposições convencionais, não significa supor a instauração de uma nova ordem. Muito pelo contrário. A ordem do sistema cultural ibérico, em partes caudatárias dos centros referências, parece absolutamente desinteressada nas formulações autóctones ou deliberadamente excêntricas. Mesmo no trabalho publicado em 2016, *Les De Aetatibus Mundi Imagines de Francisco de Holanda. Entre Lisbonne et Madrid*, mais de três décadas após seu longo estudo do *De Aetatibus Mundi Imagines* de 1983, Deswarte-Rosa ignora a posse factual da obra (apesar de citá-la) para dar ensejo a uma estória abrilhantada do trabalho de Holanda. Cabe também nota que o códice só seria atribuído a Holanda em 1953, por meio da intervenção de Francisco Cordeiro Blanco. Como pode um célebre iluminador e teórico cair assim num completo anonimato? Discutir o trajeto de seus originais, mais que afirmar grande trânsito nos círculos eruditos e palacianos, supõe ter em mente também o fracasso de sua empreitada.

## A produção discursiva de Holanda

São poucas as informações sobre os manuscritos dos textos de Holanda durante os séculos XVI e XVII. A falta de menção, mais que uma efetiva ausência, reflete o lugar encontrado por seus escritos na cultura ibérica: sobreviveram, ao menos a partir do que até então sabemos, como excedentes textuais que as bibliotecas

---

<sup>20</sup> Ela assim descreve o mesmo argumento na publicação que aqui analisamos: “*Les De Aetaibus Mundi Imagines entrèrent finalement entre les mains de Philippe II, sans doute lors de son ascension sur le trône portugais et à l’occasion de son voyage dans son nouveau royaume en 1581-1583. Francisco de Holanda put alors les lui offrir en main propre, probablement lors du printemps 1582, peut-être à l’instigation de D. Juan de Borja, de nouveau à Lisbonne dans la suite de D. Maria de Hongrie, en tant que son majordome. Philippe II en effet mentionne dans une lettre à ses filles du 4 juin 1582 qu’il a en sa possession des ‘livres de peintures’ qu’il rapportera à son retour pour le divertissement de son fils. Ce pourrait bien être De Aetatibus Mundi que lui avait offert son auteur, à côté des Antigualhas d’Italia qu’il aurait récupérées parmi les biens abandonnés par D. Antonio, Prieur du Crato ou encore, la Généalogie de D. Fernando d’Antonio d’Olanda et de Simon Bening qu’il aurait choisie parmi les biens de la Couronne. Holanda pourrait à cette occasion rappeler combien il avait voulu le servir depuis de longues années.*” (DESWARTE, 1983, p. 160).

cortesãs conservavam por dispêndio. Ainda que não seja atribuição nossa, parece necessário alertar sobre a necessidade de se estudar melhor o lugar social do livro nas elites ibéricas quinhentistas e seiscentistas. Isto é, afigura-se necessário aclarar melhor se sua posse passava mais pelo prestígio social que pela efetiva função de meio de um saber – ainda que os âmbitos corriqueiramente tenham coexistido na cultura erudita ocidental da modernidade.

Muitas das citações de outros textos impressos que aqui aludimos provêm do trabalho pioneiro de Monsenhor Ferreira Gordo, que é também responsável pelo efetivo redescobrimento (senão mesmo a reinvenção) da obra de Holanda. Suas “*Memórias De Francisco de Ollanda Colligido de seus escritos e de outros auctores Por Joaquim Jose Ferreira Gordo*” (códice Azul-651), entregues à Academia de Ciências de Lisboa em 1809, parecem ter tido por catalisador a viagem que Ferreira Gordo fez à Espanha, na qual pretendia reunir documentos e informações sobre a história portuguesa existentes no país vizinho. Ele assim introduz sua viagem:

No anno de mil sete centos e noventa em que fui mandado a Espanha pela Academia das Sciencias de Lisboa, para ali recolher os manuscritos de que podesse tirar alguma luz a Historia Civil e Litteraria de Portugal, achei um original de Francisco de Ollanda que elle intitulava da Pintura Antiga. Pertencia n'aquelle tempo a D. Jose Calderon, Cavalleiro da Ordem de S. João de Jerusalem, e official d'uma das companhias das Guardas de Corpo de quem o houve depois seu intimo amigo Diogo de Carvalho e Sampaio, que era então encarregado dos negocios da nossa Côrte na de Madrid, o qual mo emprestou para tirar uma copia que trouxe e deve existir hoje no cartoria da Acadêmia [sic.]. (Azul-651, fl. 5r)<sup>21</sup>.

Ao que parece a dita descoberta não era assim tão ocasional. Na carta que precede as memórias de Holanda, Ferreira Gordo expõe a sua tristeza frente ao fato de D. Antonio Ponz, antigo secretário da Academia de San Fernando, ter falecido sem antes conseguir ir a Portugal “para apontar o que havia n’este Reino pertencente às Bellas Artes, bem como fizera em outras regiões da Península.” (Azul-651, fl. 2r) As memórias feitas por Ferreira Gordo se dividem em três partes: “Parte 1<sup>a</sup>” (fl. 7r), dedicada às “Memórias tiradas dos escritos de Francisco de Ollanda”; “Parte 2<sup>a</sup>” (fl. 14r), dedicada às “Memórias tiradas dos escritos de outros auctores”; e a “Parte 3<sup>a</sup>” (fl. 24r), intitulada “Obras de Francisco de Ollanda assim de Litteratura como de Pintura e Desenho”. Na carta a António Ribeiro dos Santos, Ferreira Gordo denota que sua admiração por Ponz era também fruto do apreço que tinha por aquilo que ele “fizera em outras regiões da Península” em realção às belas artes. Ao que parece, uma

<sup>21</sup> A ortografia, acentuação e pontuação dos autógrafos consultados foi mantida em sua integridade na transcrição. O mesmo ocorre na transcrição dos impressos anteriores ao século XX.

referência indireta ao *Viage de españa, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. A obra é citada por Ferreira Gordo na “Parte 2<sup>a</sup>” de suas memórias de Holanda<sup>22</sup>, seção que contém um compilado de extratos textuais nos quais Holanda e sua obra foram mencionados. Sobre alguns livros da biblioteca do Escorial, Ponz destaca um álbum de Holanda, “*libro con eruditas explicaciones dibuxados perfectísimamente los mejores trozos de las antigüedades de Roma*.”<sup>23</sup> Logo, parece pouco provável que o encontro de Ferreira Gordo com o *Da pintvra antiga* fosse ocasional. Ponz mesmo já havia noticiado a existência do álbum que pertence ao El Escorial, o *Álbum das Antigualhas*, e há elementos suficientes para afirmar que deveria ter notícias do tratado acima mencionado. Dentre os autores mencionados por Ferreira Gordo na “Parte 2<sup>a</sup>” das memórias de Holanda, destacamos alguns. O primeiro apontado, que figura como a primeira menção de Holanda num impresso, é “§1 Epigrammas de Manuel da Costa, Jurisconsulto Portuguez” (Azul-651, fl. 14).

Parece tratar-se na verdade do *De nuptiis Eduardi Infantis Portugaliae atque Isabellaellae illustrissimi Theodosij Bragantiae ducis germanae carmen heroicum*, de Manuel da Costa, que assina o texto sob a transliteração latina de seu nome, *Emmanuelis Costae Iureconsulti Lusitani*. Poeta e jurista, este Manuel da Costa era *alumnus Salmanticensis* que, junto a outros ex-alunos de Salamanca, conformava o dito humanismo jurídico de acento estrangeiro da recém criada Universidade de Coimbra – por meio da reforma encabeçada por D. João III. Ele assim escreve: “*Exprimere ad vivum divuinam Ollanda Mariam/ Tentavit, raro dignum opus artífice*.” (COSTA *apud* ALVES, 1986, p. 254)<sup>24</sup> A menção, como se pode perceber, denota algum prestígio atribuído ao trabalho de Holanda como retratista. Ao arrolamento de Ferreira Gordo, o quanto se sabe, fal-

<sup>22</sup> “§6 D. Antonio Ponz, Viagem de España em que se dá noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saber se que hay en ella. Madrid, 1772 y seguintes 8<sup>a</sup>. tom. 2. Cart. 5 num. 9.” (Azul-651, fl. 18v).

<sup>23</sup> Transcrevemos o trecho integral: “*g Contiene el armario arriba dicho porción de libros, con pinturas de frutas, animales, dibuxos, estampas, &c; y entre los pintados es apreciable, por lo natural, y bien acabado, uno, en el qual hay variedad de frutas, peces, y algunas otras cosas. Su autor es Jiacomo de Ligoza, segun una firma. Es de mucha estimacion otro libro de dibuxos, en cuya fachada está escrito en lengua portuguesa: Reynando en Portugal el Rey D. Joaon III. Francisco de Ollanda pasou a Italia, e das antiguallas que... vió, retrató de sua mao todos os desenhos deste libro. Empieza por un retrato de Paulo III, y otro de Miguel Angel, iluminados. Se vén en este libro con eruditas explicaciones dibuxados perfectísimamente los mejores trozos de las antigüedades de Roma; entre los quales el anfiteatro de Vespasiano, las columnas Trajana, y Antoniana, los trofeos de Mario, el templo de Jano, el de Baco, el de Antonino, y Faustina, el de la Paz, los baxos relieves de Marco Aurelio, el Septizonio de Septimio Severo, y otros muchos monumentos, y pedazos de ruinas, como cornisas, frisos, caspiteles, que aún subsisten, pero no tan enteras como quando estos dibuxos se hicieron. También hay en él vistas de Venecia, y de Nápoles, con algunos sepulcros de la Via Apia, el anfiteatro de Narbona, y muchos dibuxos de mosaycos, de estatuas antiguas, y otras cosas.*” (PONZ, 1788, p. 207-208).

<sup>24</sup> Ao trecho, Alves propõe a seguinte tradução: “Tentou o Holanda retratar ao vivo a excelsa (infanta dona) Maria/ digna tarefa para tão preclaro artífice.”

tam as menções explícitas quinhentistas feitas por André de Resende, Pedro Sanchez e Jorge Coelho – todas compiladas por José da Felicidade Alves (Cf. ALVES, 1986, pp. 249-256). Em Portugal, ao menos no campo dos impressos, só se conhecem notícias de Holanda novamente em meados do século XVIII. O segundo autor citado por Ferreira Gordo é Diogo Barbosa Machado, que no tomo 2º de sua *Biblioteca Lusitana* (1747), apresenta uma pequena síntese da biografia de Holanda.

FRANCISCO DE OLANDA natural de Lisboa, e tão eftimado pela Arte da Pintura em que foy infigne de cujo pincel fe confervaõ muitos quadros neile Reyno, como pela delicada perfeifaõ com que illuminava com ouro, e diverfas cores de que faõ eternos teftemunhos os livros do Coro do Real Convento de Thomar. Affitio em Roma quando prefidia no Solio do Vaticano a Santidade de Paulo III, onde mereceo as eftimaçoens das primeiras peffoas daquela grande Corte. Compoz em diverfo género de metro./ *Louvres eternos*. Dedicou efta obra aa feu Anjo Cuftodio, e a acabou a 22. de Novembro de 1569./ *Amor da Aurora*./ *Idades do Homem*./ Eftes dous tratados ornados de confideraçoens devotas deixou primorofamente illuminados (BARBOSA MACHADO, 1747, p. 215).

Essa é a primeira indicação no contexto português dos supostos autógrafos perdidos de Holanda. Como sustenta Vasconcellos, parece pouco provável que Barbosa Machado os tenha de fato visto (cf. VASCONCELLOS, 1896, p. XXIX). A suposição se torna mais sólida com a menção que ele faz do *Da Fabrica que fallece* no suplemento presente no tomo 4º da *Biblioteca Lusitana*:

Fabrica que falece Cidade de Lisboa. Era hum Aqueducto. Conferva-fe. M. S. na livraria do Illuftriffimo, e Excellentiffimo Conde de Redondo, cuja obra allega, como teftemunha occular o Reverendo Joao Bautifta de Cafro, Beneficiado da Santa Igreja Patriarcal, no feu Mappa de Portugal, Tom.1. pag. 140, e no Roteiro Terreftre de Portugal, pag. 6 (BARBOSA MACHADO, 1759, p. 139).

Vasconcellos depreende da afirmação que, se Barbosa Machado sequer havia visto o único manuscrito conhecido de Holanda que ainda se mantinha em Portugal, seu conhecimento dos demais deve ser fruto de ouvir dizer ou extraído de outro texto. O que também se confirma pelo fato de não dar informações mais robustas sobre as obras, quando se tratava de um autor praticamente desconhecido. Seu contato com o *Da Fabrica que fallece* pode não passar daquele propiciado pela leitura do padre João Baptista de Castro, autor dos excertos §3 e §4 da segunda parte das memórias de Holanda, coligidas por Ferreira Gordo. As menções de João Baptista de Castro se limitam à existência do *Da Fabrica que falece*, sendo mais robusta a da obra de 1748.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> “§7 Havia também a ponte, que os Romanos edificarão fobre o rio de Sacavem, cujos vestigios ainda permanecião no anno de 1570, pois delles fe lembra o curiofo Francifco Dolanda no Cap. 7. do feu finalgar Tratado da *Fabrica, que fallece à Cidade de Lisboa*, cujo livro, porque nunca fe imprimio, he vifto de

*Louvores eternos, Amor da Aurora, Idades do Homem*, são obras mencionadas por Diogo Barbosa Machado e pelo espanhol António Pérez Bayer (encarregado de completar o trabalho de Antonio Nicolao)<sup>26</sup>, ainda no século XVIII. Depois por Juan Augustin Ceán Bermudez<sup>27</sup>, em Espanha, e José da Cunha Taborda<sup>28</sup>, em Portugal. De todos, a única informação discordante é dada por Pérez Bayer, que indica a existência de um “*De Chriflo Homé, debuxado com confiderazoés. Olifipone 1583*”, obra que não é mencionada nem por Barbosa Machado, nem por Ceán Bermudez e Taborda – que, ao que tudo indica, apenas repetem a informação de Barbosa Machado, fato que é notado por Joaquim de Vasconcellos. A hipótese de Joaquim de Vasconcelos é de que *De Chriflo Homé* em verdade trata-se do *De Aetatibus Mundi Imagines*, apenas citado de modo errôneo, tese essa que é endossada por Jorge Segurado (SEGURADO, 1970, p. 429). De todos os autores citados por Ferreira Gordo nas memórias de Holanda, aquele que melhor parece qualificado e informado é sem dúvidas Ceán Bermudez. Em especial, pela análise que realiza do *Da pintvra antigva*.<sup>29</sup> Prova disso é também o

---

bem poucos. E fuppofto que o R.do D.or Ignacio Barbofa Machado o allega no feu eruditiffimo Tratado Hiftorico-Juridico do *Aqueducto de Lisboa*, he fô pela informação, que nós lhe communicámos, e elle pode adquirir da primeira Parte do noffo *Mappa de Portugal*.” (CASTRO, 1748, p. 6). Holanda também é citado no Capítulo VII de seu *Mappa* (cf. CASTRO, 1762-1763, p. 102).

<sup>26</sup> “FRANCISCUS DE HOLANDA, Lufitanus, Olifiponenfis, Batavis forte genitoribus natus, pictor celebris & miniator, fimul & poeta, qui Roma fub Paulo III. aliquando fuit, auctor quorundam librorum laudatur, fcilicet:/ Louuores eternos, oferecedos ao feu Ango da Guarda. 1568. verfibus./ Do Amor de..... duobus libris./ *De Chriflo Homé, debuxado com confiderazoés. Olifipone 1583. folio.*” (ANTONIO, 1787, p. 433)

<sup>27</sup> “No solamente fueron estas el objeto de los conocimientos de Holanda, pues compuso en diverso género de metro dos preciosas obritas que intituló: *Louvores eternos, dedicada á su ángel custodio, y finalizada en 22 de noviembre de 1569, y Amor da Aurora, Idades do Homem, adornadas con consideraciones devotas y preciosas iluminaciones. Y otro tratado sobre un aqueducto que llamó, Fábrica que fallece á cidade de Lisboa, que es un MS. curiosísimo por las noticias históricas é instructivas de las antigüedades. Su libr. de la pintura antig. = Bibliotec. Lusitan. de Barbos. y el suplemen. de la misma Bibliotec.*” (BERMUDEZ, 1800, p. 296).

<sup>28</sup> Não difere em conteúdo de Ceán Bermudez, a quem inclusive indica como fonte. (cf. TABORDA, 1815, p. 176).

<sup>29</sup> “Andan en el libro de la Pintura antigua que escribió en portugues luego que volvió de Italia, viviendo todavía Buonarota. Tradúxole al castellano el año de 1563 Manuel Denis, pintor portugues, en vida de Holanda, pero criado desde niño en España. La real academia de S. Fernando conserva en su biblioteca pública esta traduccion original, que fué de D. Felipe de Castro.

Consta esta obra de dos libros ó tratados: el primero contiene quarenta y quatro capítulos sobre los preceptos del arte de la pintura, que Holanda demostró con diseños, y el segundo se subdivide en quatro partes, que son otros tantos diálogos á cerca de las excelencias de las belas artes con mucha erudicion de los antiguos griegos y de las antigüedades que hay en Italia. Son los interlocutores el mismo Francisco de Holanda, Micael Angel, Miser Ambrosio, Lactancio Tolomeo, su gran amigo, la señora Victoria Colonia, marquesa viuda de Pescara, el caballero Zapata, D. Julio Clovio y otros profesores y aficionados muy inteligentes; y segun las circunstancias y verosimilitud de las cosas, parece que estan formados sobre verdaderas conversaciones que pudieron haber pasado entre estos sugetos en casa de la marquesa, donde concurría mucho y com familiaridad Buonarota, y em casa de Clovio. Sique luego uma tabla de los famosos artistas modernos, italianos y españoles, á quienes llama Águilas, y concluye con el otro diálogo ya dicho sobre el sacar por el natural.” (BERMUDEZ, 1800, p. 295).

manuscrito a ele atribuído, no qual compila excertos da tradução de Manuel Denis (Códice Ms. 21.4555 da Biblioteca Nacional de España), texto que terá visto na biblioteca da Academia San Fernando, da qual era membro de destacada atividade.

Ferreira Gordo elenca também o *Discurso sobre la educacion popular de los artesanos, y su fomento* (§5 da “Parte 2<sup>a</sup>”), publicado em 1775 por Pedro Rodríguez Campomanes. Que tem por mérito citar um trecho da tradução castelhana do *Da pintvra antigva* e ainda oferecer a indicação da posse do códice: “*Esta obra posee Don Felipe de Castro, Escultor de S. M. Director general, que ha sido de la Academia de S. Fernando, y célebre profesor de estos tienpos, con otros muchos libros exquisitos, de que me he valido, para aclarar la necesidad, é importancia del dibuxo en las artes prácticas.*” (CAMPOMANES, 1775, pp. 99-100). Transcreve também a descrição que fez do *Da pintvra antigva* no tomo III das *Memorias de Litteratura Portugueza*, de 1792, onde narra detalhadamente sua missão de 1790 em Espanha para o levantamento de documentos relativos a Portugal – texto que haveremos de tratar melhor quando abordarmos o destino do *Da pintvra Antigva*. Há ainda o excerto da obra de Cyrillo Volkemar Machado, flagrantemente inserida *a posteriori*, pois copiada em caligrafia diversa e ocupa a folha 3 reto, fora da “Parte 2<sup>a</sup>”. Machado compila as informações biográficas sobre Holanda de modo eficiente e publica em sua *Collecção de Memorias*, de 1823 (c.f. MACHADO, 1823, pp. 61-64). Todas as menções conhecidas entre meados do século XVIII e nas três primeiras décadas do século XIX, guardadas as devidas diferenças, possuem caráter introdutório – para não dizer enciclopédico. Isto é, a memória de Holanda estava ainda por se constituir. Pouco se conhece do conteúdo exato de seus textos, à exceção das incursões de Ceán Bermudez, do próprio Ferreira Gordo nas *Memorias de Litteratura Portugueza*, e de Volkemar Machado, que deles oferece sinopses mais ou menos elaboradas.

Com relação ao trajeto do *Da Fabrica que falece ha Cidade de Lysboa* (b.1) & *De quanto serve a ciência do desenho* (b.2), textos autógrafos reunidos num códice de pequenas dimensões, sabe-se que antes de ser adquirido pela Biblioteca Real, futura Biblioteca Nacional da Ajuda, estava na Livraria do Conde de Redondo. No *Catálogo da Livraria do Conde de Redondo*, pertencente à Biblioteca Nacional da Ajuda, aparece citado como “Fabrica, q fallece à Lx.<sup>a</sup> p Fran.co de Loanda. M. S ----- 1.V.8<sup>o</sup>.” (Códice 51-V-55, Biblioteca Nacional da Ajuda, fl. 80v) O códice é uma reunião de dois documentos, do qual o primeiro, “Livro de criados”, é de 1614, mas o catálogo que o segue não está datado. O manuscrito de Holanda ocupa a seção “Histr.<sup>a</sup> Civil das Provincias e cidades”. Entretanto, no “Rol dos livros que se acham na livraria do Conde de Redondo”, também da Biblioteca Nacional da Ajuda, esse sim datado de 1711, é curioso que o manuscrito de Holanda não conste na seção de “Livros manuscritos assim gra.es como peq.os” (Códice 54-X-2, Biblioteca Nacional da Ajuda, fl. 6r), onde constam vários originais portugueses. Já no “Catalogo dos manuscritos que forão do Conde de

Redondo, Thomé de Sousa Coutinho” (Códice MSS. 2, n. 9 [olim A-1-30]), de posse da Biblioteca Nacional de Portugal, há uma descrição mais robustas do códice:

Da fabrica que fallece à Cidade de Lisboa por Francisco Dollanda 1578. Dedicado a El Rey S. Sebastião. O Autor desta obra era m.t<sup>o</sup> estimado na quelles tempos. El Rey D. João 3.<sup>o</sup> o tinha mandado a ver as Fortificaçoens de Europa. Depois que veyo fes esta Obra de tudo o que se devia fazer nesta Cidade, não so de fortificaçoens, mas de Igrejas, Edificios, Fontes, V<sup>a</sup> [N<sup>o</sup>?] aconselha trazerse à Cidade a agoa de Agoa Livre, e que com ella se havia de fazer, e que pero [pede?] he aconselha a El Rey ajornada de Africa. De tudo tras plantas m.t<sup>o</sup> bem feitas. He original (MSS. 2, n. 9 [olim A-1-30], fl. 22 r)<sup>30</sup>.

A Biblioteca Nacional de Portugal oferece como data aproximada do documento o ano de 1690. Todavia parece mais acertado julgá-lo do início do século XVIII – pois seu pai, Fernão de Sousa Coutinho, 10<sup>o</sup> Conde de Redondo, só morreria em 1707. Além da descrição mais avolumada da obra, chama atenção a forma com que o escrivão trata Holanda: “O Autor desta obra era m.t<sup>o</sup> estimado na quelles tempos.” Isto é, era praticamente desconhecido no início do século XVIII, e a preciosidade do códice era em partes justificada pelas informações (visuais e discursivas) que continha de Lisboa – fato que é absolutamente notório no tratamento que João Baptista de Castro dá ao texto, como também na forma relapsa que o redator do outro catálogo da Livraria do Conde de Redondo grafa o nome de Holanda, “Fran.co de Loanda”.

Antes da posse do Conde de Redondo é incerto o paradeiro do códice. Sabe-se que passou pelas mãos do censor Frei Bartholomeu Ferreira, que no manuscrito deixou a licença para a publicação. Bartholomeu Ferreira fora o mesmo censor responsável por conceder licença aos *Lusíadas* de Camões, fato que nota Vasconcellos, e sua licença é sintomática para se pensar os caminhos deste texto de Holanda. Vasconcellos nota com grande perspicácia as alterações que o códice denuncia, elas envolvem a supressão e inclusão de fólios na encadernação. O próprio Bartholomeu Ferreira afirma ter riscado uma regra “por tocar per algua via os religiofos, q no tempo prefente he perigofo.” (VASCONCELLOS, 1896, p. XII-XIII). A advertência do sacerdote é explícita: Holanda crespa o problema do religioso. Sobre o *De quanto serve a ciência do desenho*, Bartholomeu Ferreira admoesta o autor para que seu louvor da pintura não se exceda ao ponto de concebê-la como sobrenatural: “fe há de declarar q a dita arte ou fciecia he natural e adquirida per meo natural e induftria humana e no he dom infufo e fobrenatural, & ho mefmo q aqui o autor diz da ideia & defenho de pintura”(Vasconcellos, 1896, p. XIII). Apesar de conceder a licença necessária à impressão e divulgação da obra, não parece nada ocasional que tenham

<sup>30</sup> Folha 22 r (lápiz), 237 (tinta, numeração original).

sido precisos ainda três séculos para que de fato ocorresse. Basta que se compare a licença de Holanda àquela que escreveu Bartholomeu Ferreira aos *Lusíadas*.<sup>31</sup>

Contra a ideia de que fosse um censor benévolo, especialmente divulgada por Sousa Viterbo, Vanda Anastácio defende a hipótese de ser improvável que a atuação de Bartholomeu Ferreira, por mais de duas décadas revisor de livros junto ao Tribunal do Santo Ofício, possa ser tida como moderada ou tolerante. À estudiosa, soa inadmissível que, tendo em vista sua atuação, ele “não defendesse os princípios e atuações da instituição que servia.” (ANASTÁCIO, 2017, p. 36) E ainda que tenha oferecido aprovação ao texto de Holanda, é curiosa a diferença dos termos em que se dão as duas licenças. Enquanto Camões é um poeta, ainda que lance mão dos “Deuses dos Gentios”, esses podem ser tolerados por se tratar de uma ficção – termo que aí pode ser entendido como sentença que não fere a verdade, conquanto seja apenas “fingimento”. A aceitabilidade do poema de Camões também pode se justificar por ser já corriqueira na tradição retórico-poética a intrusão de elementos não cristãos, sem que tivessem por turno a capacidade de colocar em perspectiva os valores da fé católica. Ou seja, eles aparecem como ornamento, sem que se coloque em causa aquilo que se conserva como O Verdadeiro. Sobretudo, o épico camoniano é também uma propaganda feita à empresa portuguesa, e o império não deixa de ter como núcleo a propagação da fé católica.

No caso da licença de Holanda, duas complicações se somam: a quase inexistência de uma tradição local de teorização (ainda que precária) sobre a pintura e o desenho, e o secular problema da *imago* na tradição ocidental. Ainda que acatada pela igreja como dispositivo sensível a ser mobilizado, a imagem nunca chegou a encontrar consenso sobre sua condição ontológica. As inúmeras discussões que envolvem o seu uso, mesmo aquela que promoveu seu uso ostensivo na contrarreforma, não lhe facultava uma condição de verdadeira tranquilidade. O referente, sagrado ou divino, ainda que fosse passível de ser representado, era o efetivo problema a ser conjecturado. O entrave teológico se colocava de tal maneira que qualquer afastamento do discurso convencional da *imitatio* era sentido como perigoso e inoportuno.<sup>32</sup> Curiosa é a ênfase imanente defendida por Bartholomeu Ferreira, que insiste ser a pintura indústria humana, adquirida por meio natural, distante do “dom infuso e sobrenatural”. Tamanho era o desconforto com o vocabulário anômalo de Holanda, o frade parece restringir a aplicação da noção de ideia ao supremo Criador, distante portanto da arte pictórica. Ainda que a resposta fosse positiva, o

<sup>31</sup> Cf. A licença da *editio princeps* d'Os *Lusíadas*, de 1572 (ANASTÁCIO, 2017, p. 29).

<sup>32</sup> A quem se interessar pelo secular entrave da *imitatio* na cultura ocidental, conferir o intransponível *Mimesis e modernidade* (1980), de Luiz Costa Lima.

texto de Holanda parece pouco atraente aos eruditos de fins do século XVI. De toda forma, a licença depõe a favor da tese de uma impressão expectada – e a inexistência de impressão ou cópias manuscritas até o século XIX confirma a tese do ostracismo encontrado pelo texto.

Retomando o trajeto do códice, sabe-se que a livraria do Conde de Redondo foi comprada por D. José I, entre 1762 e 1777. A compra era parte dos esforços para refazer a Livraria Real, em grande parte destruída pelo terremoto de 1755 e seus incêndios subsequentes, e contava com o recolhimento de livrarias da nobreza e das casas religiosas de destaque. Ferreira Gordo, assim que retorna de sua viagem à Espanha, reclama a dificuldade de consultar o manuscrito na Real Biblioteca.<sup>33</sup> Ferreira Gordo explica os motivos de não ter conseguido escrever um relato da vida de Francisco de Holanda. Grosso modo, pode ser assim resumida: por anos tentou, sem sucesso, acesso ao manuscrito de Holanda existente na Real Livraria, e quando finalmente pôde ter acesso, ele já se encontrava muito doente. As dificuldades franqueadas por Feliciano Marques Perdigão, Guarda e Amanuense da Livraria, não foram as únicas encontradas por Ferreira Gordo. Segundo ele, depois da morte de Perdigão, o cargo foi ocupado por Francisco José da Silva, antigo Cronista dos Domínios Ultramarinos, a quem julgava ser grosseiro e sem polidez para ocupar o cargo. Não encontrou sucesso junto a Silva, que logo foi sucedido por Alexandre António das Neves Portugal, sócio e Guarda Mor dos Estabelecimentos da Academia de Ciências. Como se tratava de um outro membro da Academia, Ferreira Gordo acreditava ter o cenário de impedimentos alterado: “julguei que tinha vencido a minha demanda, mas fiquei no mesmo estado”(Códice Azul-651, fl. 5v), ele escreve. Neves Portugal havia solicitado que ele apresentasse uma carta do príncipe regente, que Ferreira Gordo consegue, mas ao apresentá-la lhe é solicitado que também consiga uma carta da Secretaria de Estado competente. Resultado: não acessou o códice por anos, e quando pôde finalmente acessá-lo já se achava muito adoentado para a empreitada. Provavelmente a consulta é franqueada depois do retorno de partes

---

<sup>33</sup> “Meditei logo escrever a sua Vida, ajuntando para isso alguns materiais, mas sabendo que se não tinha perdido outro escrito seu intitulado: Fabrica que fallece à cidade de Lisboa, e que existia então na livraria de S. Mag.e, abri mão d’ella até que o pudesse ver, o que sempre se me figurou muito difficil pela austeridade do seu chefe, Feliciano Marques Perdigão. Quando eu cuidava do modo com que poderia mais facilmente conciliar a sua benevolencia, me convidou a Acadêmia, sendo presente o Px.mo Duque de Lafões, seu Presidente, para dirigir a impressão do primeiro manuscrito: eu [fl. 5v] respondi que sim a dirigiria, mas que devendo ella ser acompanhada da Vida de seu auctor, me era necessario ver primeiramente o segundo, aonde esperava achar algumas noticias para a illustrar. Offereceo immediatamente o Duque os seus officios, para que tivesse effeito esta minha pretensão que à esse tempo era tambem da Acadêmia, mas ou porque elle se esquecesse disso, o que tenho por mais provavel, ou porque achasse resistencia no dito chefe, ainda d’esta vez se não pôde ver o dito manuscrito.” (Códice Azul-651, fls. 5r-5v).

da Real Livraria a Portugal, que havia seguido para o Brasil em 1808 junto à corte, e já se achava desfalcada pela parte que fora deixada no Rio de Janeiro. Isto é, mais de vinte anos após o início de seus levantamentos sobre Holanda – que remontam ao começo da década de 1790. Cabe notar que a cópia manuscrita do *Da Fabrica que falece ha Cidade de Lysboa* (b.2), códice Azul-168 da Academia de Ciências de Lisboa, provavelmente realizada enquanto o códice se achava no Rio de Janeiro, é atribuída a Luiz Joaquim dos Santos Marrocos.<sup>34</sup> E o efetivo acesso ao códice original pode ter se dado quando Ferreira Gordo veio a substituir Antônio Ribeiro dos Santos como bibliotecário-mor da Biblioteca Pública da Corte.<sup>35</sup>

### O imbróglgio *Da pintvra antiga*

Por fim haveremos de nos concentrar no manuscrito que, entre todos, possui o trajeto mais tortuoso, mas nem por isso menos elucidativo. *Da pintvra antiga*, como sustentam os intérpretes da obra de Holanda, é seu primeiro escrito. A redação final do texto, como ele próprio indica, terá sido concluída no ano de 1548, mais precisamente na “primeira Dominga da Quaresma de 1558”. Suas duas versões conhecidas possuem a mesma configuração: o *Da pintvra antiga*, que contém os assim denominados *Diálogos de Roma*, seguido pelo *Do tirar polo natural* – concluído em Santarém no ano de 1549. Tratam-se da cópia manuscrita feita por Ferreira Gordo em 1790, Códice Azul-650 da Academia de Ciências de Lisboa, e da tradução manuscrita feita por Manuel Denis em 1563, intitulada *De la pintura antigua*, seguida do texto *Del sacar por el Natural*, Códice 3-361 da Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madri.

Alertamos o leitor que até mesmo a unidade textual é ainda uma questão em disputa. José da Felicidade Alves assim entende as unidades textuais: “O texto é composto de dois tratados, cada um deles com o seu próprio prólogo e seu particular termo de encerramento, formando, portanto, como que duas unidades distintas embora complementares.” (ALVES, 1986, p. 25) Seu entendimento, ainda que omita o *Do tirar polo natural*, é que *Da pintvra antiga* e os *Diálogos de Roma* sejam textos

<sup>34</sup> O abade Castro e Souza anota: “No tempo d’El Rei D. José, I.º todos os manuscriptos, pertencentes á Casa do Ex.mº Conde de Redondo, passarão para a Livraria de sua Magestade Fidelissima, o foi avaliado da Fabrica que falece a Cidade de Lisboa, em 4§800 reis. Assim se lia n’uma copia do Catalogo d’elles, que possuía Monsenhor Hasse, a qual passou com a sua Livraria para a Universidade de Coimbra, que a comprou a seus herdeiros, por intervençao de Monsenhor Ferreira Gordo, pelo preço de seis contos de reis. Na Academia Real das Sciencias de Lisboa há uma copa exatamente tirada, da Fabrica que falece á Cidade de Lisboa, por Luiz Joaquim dos Santos Marrocos.” (CASTRO E SOUZA, 1844, p. 15).

<sup>35</sup> Cf. Ofício de Antônio Ribeiro dos Santos, bibliotecário maior da Biblioteca Pública da Corte, enviando o seu pedido de demissão e propondo o doutor Joaquim José Ferreira Gordo, sócio da Academia Real das Ciências, para substituí-lo. Dossiê BR RJANRIO 59.CAI.o.0687105, Arquivo Nacional, Rio de Janeiro.

autônomos entre si. Entretanto, qual então o destino de *Do tirar polo natural*? Os demais autores, incluindo os editores do texto, entendem que *Do tirar polo natural* e os *Diálogos de Roma* constituam uma unidade, sendo *Do tirar polo natural* um texto relativamente autônomo. Elias Tormo, editor da versão castelhana, assim condensa a hipótese: “*Escribe un libro teórico; pero, como advierte Vasconcellos, sirviéndole de núcleo los Diálogos. Dijérase que la primera parte es un artificio para disculpar a segunda.*” (TORMO, 2003, p. XXIV) A explicação mais aceitável é aquela que entende os diálogos como desdobramentos dos preceitos estabelecidos na primeira parte, enquanto o *Do tirar polo natural* seria uma espécie de apêndice, “considerado o primeiro tratado autônomo sobre o retrato da arte ocidental.” (TORMO, 2003, p. XXIV)

Ao que se sabe, o códice *Da pintvra antigva* é citado pela primeira vez já em fins do século XVIII. É conhecida a menção, já antes citada, que Pedro Rodríguez Campomanes dele faz em seu *Discurso sobre la educacion popular de los artesanos, y su fomento*, de 1775, tanto quanto a indicação da obra que fez Antonio Ponz em 1788. Quando Ferreira Gordo faz sua viagem à Espanha em 1790, não parece provável que desconhecesse a existência do texto. Em seus *Apontamentos para a Hiftoria Civil, e Litteraria de Portugal e feus Dominios colligidos dos Manuscritos affim nacionais como efrangeiros, que exiftem na Biblioteca Real de Madrid, na do Efcurlial, e nas de alguns Senhores, e Letrados da Côrte de Madrid*, publicada por Ferreira Gordo no terceiro tomo das *Memorias de Litteratura Portugueza*, em 1792, ele assim descreve o códice encontrado:

Francisco de Holanda, *Dois livros da Pintura Antiga*. O primeiro he dividido em quarenta e quatro capitulos, dos quaes o derradeiro tem o titulo feguinte: *De todos os generos, e modos de pintar*: ao qual fe fegue logo huma taboada de alguns preceitos da Pintura. Começa por hum Prologo dirigido ao Senhor Rei D. Joao III. , de quem havia recebido muitos favores, e tudo quanto dependêra na fua viagem de Italia (GORDO, 1792, pp. 42-44).

Ferreira Gordo termina a descrição expressando seu desejo de escrever um relato da vida de Holanda e alertando para o merecimento de que a obra viesse a público – ambas ambições que sabemos frustradas. Ressalte-se que ele certamente não teve acesso ao manuscrito traduzido de Manuel Denis, visto que grafa o nome do tradutor de forma errônea, “Manoel Diniz”, e dá como data da tradução o ano de 1753 – enquanto a tradução é datada de 1563 (Cf. GORDO, 1792, p. 43). O que a um erudito com alguma formação filológica parece ser equívoco demasiado grave.

Segundo narra Ferreira Gordo, quando teve acesso ao manuscrito autógrafa *Da pintvra antigva* para copiá-lo, ele já estava em posse de Diogo de Carvalho e Sampaio, português responsável pelos negócios da corte lusitana em Madri. Carvalho e Sampaio havia conseguido o dito manuscrito de D. Jose Calderón, Cavaleiro da Ordem de S. João de Jerusalém e Guarda Corpo Real, de quem era próximo (Códice Azul-651, Academia de Ciências de Lisboa, fl. 5r). Ao que tudo indica, Ferreira Gordo

foi o último analista capacitado a ter acesso ao códice, que já no início do século XIX era dado por perdido, e o único a fazer dele uma cópia de que se tem notícia – além, é claro, da tradução coeva de Manuel Denis.

Carvalho e Sampaio era interessado pelos assuntos artísticos, suposição que é confirmada pela publicação de seu *Tratado das cores que consta de tres partes analytica, synthetica, hermenêutica*, de 1787, e sua *Memoria sobre a formação natural das cores*, publicada em 1791. Morreu em 1807, data a que se pode presumir o extravio do códice autógrafo (Cf. CUNHA, 1917, p. 28). A cópia feita por Monsenhor Gordo foi remetida à Academia assim que ele retornou de Madri, em 1791. Segundo Vasconcellos, ele “esteve habilitado como ninguém” (VASCONCELLOS, 1896, p. XXXI), não pairando sob a cópia qualquer dúvida de sua fidelidade ao que encontrara. Assim se resume a produção e o trajeto do códice **Azul-650** da Academia de Ciências de Lisboa. A esta cópia recorreram no século XIX Atanazy Raczyński, o abade António Dâmaso de Castro e Sousa<sup>36</sup>, dentre outros. A ela também se deve a fixação do texto português, editado em princípio por Joaquim de Vasconcellos (Holanda, Vasconcellos, 1918), e por Ángel González García (Holanda, García, 1984).

Não se sabe ao certo como o manuscrito de *Da pintvra antigva* foi parar em Espanha, só sabemos que lá estava na segunda metade do século XVIII, em posse de D. Jose Calderón. Deveremos então partir da suposição imaginativa de Sylvie Deswarthe-Rosa para esclarecer alguns pontos obtusos da interpretação. Sobre a atuação de D. Juan de Borja na corte espanhola, ela escreve:

*Don Juan de Borja devait être là aussi, en tant que majordome de l'impératrice, comme chaque fois que la famille royale venait séjourner à l'Escorial. C'est ce même mois d'octobre 1587 qu'il envoya de l'Escorial les reliques à São Roque à Lisbonne, faisant faire dans cette église des Jésuites des reliquaires similaires à ceux de l'Escorial. D. Juan de Borja a dû ainsi bien connaître Federico Zuccaro à l'Escorial et pourrait être celui qui parla à Zuccaro de Francisco de Holanda, de ses De Aetatibus Mundi Imagines et de son traité Da Pintura Antigua que Federico a sans doute lu, notamment avec une particulière attention les deux chapitres sur l'Idea. Zuccaro comprit la grande originalité de l'artiste théoricien portugais, le premier à introduire la philosophie dans la théorie de l'art (DESWARTE, 1983, p. 276).*

Zuccaro (ou Zuccari) trabalhou no Escorial entre 1585 e 1588 (Cf. MULCAHY, 1992). Se D. Juan de Borja lá estava em 1587 e, sobretudo, se conhecia Holanda e seu trabalho, nada mais é necessário para justificar que seu *Da pintvra antigva* lá estivesse e que é a partir dele que Zuccaro constrói o seu *L'idea de' pittori, scultori ed architetti* – texto a que, por exemplo, Panofsky atribui a introdução do termo “idea” no voca-

<sup>36</sup> Acadêmico honorário da Academia das Belas-Artes de Lisboa, que ainda no século XIX escreveu uma biografia dedicada a Holanda (cf. CASTRO E SOUZA, 1844).

bulário artístico moderno. A suposição é mais útil ao argumento de Deswarte-Rosa que propriamente uma constatação plausível. Ela deseja alçar Holanda a posição de um grande humanista neoplatônico, todavia, para que assim seja, parece necessário enxertá-lo na gênese daquilo que será a inflexão do maneirismo, isto é, no núcleo do trabalho discursivo de Zuccaro. É preciso aceitar que as coincidências são muitas e curiosas, mas tampouco com elas conseguimos sustentar uma cadeia de recepção do texto. Pois, como é claro, se o manuscrito de *Da pintvra antiga* estava mesmo na biblioteca do Escorial em fins do século XVI, como justificar seu extravio? Encontramo-lo em fins do século XVIII em mãos de D. Jose Calderón. Isso se estivermos a tratar do texto escrito em língua portuguesa, ou seria a versão castelhana? Sylvie Deswarte-Rosa não chega a especificar. Não se sabe de nenhuma cópia manuscrita dos séculos XVI e XVII, nem na península ibérica, tampouco na itálica, de nenhuma das duas versões do texto. O trajeto da tradução de Manuel Denis, como veremos, também apresenta fortes objeções à hipótese de um texto circulante e, em especial, de grande estima no cenário erudito espanhol até o século XVIII.

O outro manuscrito adiciona complexidade ao enredo. A tradução de Manuel Denis para o castelhano, feita em 1563, é constantemente mobilizada para sustentar uma espécie de propagação do pensamento de Holanda na corte vizinha. Trata-se do **Códice 3-361** da Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Como endossam os estudiosos, ou mesmo as recensões de livros publicados no século XVI em Portugal, havia uma permeabilidade grande entre o mundo erudito “espanhol” e português. Que se sente no intenso trânsito de intelectuais e professores, tanto quanto no intenso trânsito de textos e nas instabilidades da língua nacional.<sup>37</sup> Vasconcellos também aponta a complexidade do texto de Holanda no sentido de sua escrita; cheio de latinismos, com construções frasais de difícil compreensão, parece pouco injustificável que tenha se interessado em dar ao seu texto uma versão em castelhano. Outrossim, expectável era que num contexto de absoluta escassez bibliográfica sobre a pintura, empreendesse sua divulgação na corte vizinha – igualmente carente de literatura artística. Não parece pois espantoso que haja uma tradução quase coeva do texto. Sobretudo por ser ela realizada também por um pintor de origem lusitana.

O texto é assim introduzido por Manuel Denis: “*LIBRO. DELA PINTURA ANTIGUA. Compuesto Por un famoso [ & illustre<sup>38</sup> ] varon portugues; Grande i excelente pintor: llamado Francisco de olanda. [...] Trasladado nuevamente de portugues en castellano por un mestre de la mesma arte.*”(Códice 3-361, fl. 2r) Desde logo, chama atenção o uso do

<sup>37</sup> Há de se fazer menção ao bilinguismo luso-espanhol, vigente da metade do século XV ao século XVII (cf. TEYSSIER, 1982).

<sup>38</sup> Rasurado no manuscrito.

advérbio *nuevamente*. Subentende que havia uma outra tradução prévia? Não há nenhuma informação disponível, tampouco recebeu alguma consideração dos editores e analistas. O prólogo que Denis escreve ao texto é também de grande utilidade. Aponta a “*falta de conocimiento que en estos nuestros Reinos hay de esta ilustre Arte [a pintura]*”; expressa o interesse de que sua tradução (*translacion*) respeite a “*verdad del original*”; assim como assinala que os portugueses “*tienen términos más significativos para declarar sus conceptos que los castellanos*”. A última consideração talvez seja fruto também da “*franca y libre adaptación*” (PELAYO, 1993, p. 439), para empregar os termos de Menéndez Pelayo, daquilo que Holanda recolhera da tradição.

Manuel Denis (ou Dinis, em grafia portuguesa) nasceu em Portugal, mas desde sua juventude vivia no Reino de Castela. Ao que tudo indica, aprendeu o ofício de pintor e iluminador em Espanha, e sobretudo lá o exerceu junto à Corte, ainda que nunca tenha sido figura de grande destaque. Segundo a interpretação de Maria José Cantera e Vitor Serrão, a tradução de Denis vem a reboque da escassez bibliográfica que marcava a formação dos pintores da península ibérica.<sup>39</sup> Assim como visava a recepção cortesã: “*Denis pensaba que su libro también sería leído por dilettanti, ‘hombres de tanta elegancia y tan cortesanos’*” (CANTERA; SERRÃO, 2005, p 76) Expectativa certamente inspirada no valor cortesão da pintura, especialmente prescrito por Baldasare Castiglione em seu afamado *Il cortegiano* (1528).<sup>40</sup> Mais uma vez deveremos analisar a hipótese posta por Deswarte-Rosa, para apresentar algumas objeções que parecem necessárias. Ela escreve sobre Denis:

Manuel Denis era um português educado em Espanha como o declara no Prólogo ‘*al lector*’ da sua tradução de *Da Pintura Antigua* ( ‘*por ser de nación portugués aunque criado en Castilla casi desde mi niñez*’ .) Viveu em Lisboa, nos anos 1552-1554, na Casa da Princesa D. Joana, esposa do Príncipe herdeiro D. João e mãe de D. Sebastião. Ele figura como ‘porteiro destrado’ na *Memoria*

<sup>39</sup> “*Ambos, Holanda y Denis, aspirarían a publicar sus textos y a contribuir, con ello, a la mejora en la formación de los pintores de ambos países, en la que se alcanzara un mayor nivel intelectual y se paliara la ‘falta de conocimientos’ que, en opinión del pintor de la Princesa, tenían los pintores castellanos.*” (CANTERA, SERRÃO, 2005, p. 75).

<sup>40</sup> No texto, sobre a pintura, lê-se: “Seja por isso suficiente dizer apenas que ao nosso cortesão convém também ter conhecimento de pintura, sendo honesta, útil e apreciada naqueles tempos [antiguidade] em que os homens eram de muito maior valor do que são agora; e, mesmo que outra utilidade ou prazer dela não se tirasse, além de ser útil saber julgar a excelência das estátuas antigas e modernas, dos vasos, dos edificios, das medalhas, dos camafeus, dos entalhes e coisas tais, faz conhecer também a beleza dos corpos vivos, não somente na delicadeza dos rostos, mas nas proporções de tudo o resto, tanto dos homens como de todos os outros animais. Vede, portanto, como o ter conhecimento da pintura é causa de enorme prazer. E pensem nisto aqueles que gozam tanto contemplando as belezas de uma mulher que lhes parece estarem no paraíso e, no entanto, não sabem pintar; o que, se soubessem, teriam muito maior contentamento, porque mais perfeitamente conheceriam aquela beleza que no coração deles gera tanta satisfação.” (CASTIGLIONE, 2020, p. 208-209).

das pessoas que vierão com a princeza D. Joanna em seu serviço. Foi certamente durante este período que Manuel Denis tomou conhecimento do tratado de Holanda e começou talvez a traduzi-lo. Levou quiçá para a Espanha o manuscrito de *Da Pintura Antigua* na sua bagagem em Maio de 1554, data da partida forçada de Dona Joana, viúva do Príncipe. Denis teve várias outras ocasiões de vir a Portugal, pois Dona Joana ficou em relação constante com Lourenço Pires de Távora que chefiava um grupo de fidalgos portugueses que desejavam o regresso da Princesa para tomar conta da educação de D. Sebastião. Ela enviou várias pessoas de sua Casa, portadoras de cartas a Portugal, e entre elas encontramos em 1559 um certo 'Denis', possivelmente o nosso tradutor (DESWARTE-ROSA, 1992, p. 140).

É claro que pode ter sido em sua estadia em Portugal que Denis tomou conhecimento do trabalho de Holanda. Entretanto, com as informações disponíveis, é difícil sustentar qualquer hipótese sobre o trajeto do códice autógrafo de *Da pintura antiga*. E é também preciso ter em mente que a transmissão dos textos por cópias manuscritas é absolutamente comum até o século XIX. Mas, sobretudo, se o trajeto do texto de Holanda passa necessariamente por Denis, parece mesmo difícil supor alguma celebridade para seu trabalho. Como informa José Martínez Millán, Denis apesar de servir a Casa Real, nunca teve nela uma posição de destaque.<sup>41</sup>

Outro fato omitido por Deswarte-Rosa é a posse da tradução de Denis. Como depõe o próprio manuscrito, o texto possivelmente passou de Denis a um conhecido no serviço da casa real, Manuel de Acosta (ou Manuel da Costa). Numa das guardas posteriores do manuscrito há a inscrição: "*Manuel da Costa/ Manuel de Acosta, Teatino de La comp<sup>a</sup> de JHS*" (Códice 3-361, fl. 187v). Como também sustentam Maria José Cantera e Vitor Serrão, parece tratar-se de um religioso português listado por Martínez Millán, que sobre ele escreve: "*Mozo de capilla de la Casa de la emperatriz, desde la llegada de Isabel a Castilla hasta su muerte. Portugués, hijo del sastre Jorge Diaz. Estuvo estudiando en 1528 en Salamanca, y desde 1538 otros dos años en Coímbra.*" (MARTÍNEZ MILLÁN, 2000, p. 48) Ou seja, não é nada curioso que Isabel de Castela, filha de D. João II de Portugal, tenha reunido em seu serviço alguns portugueses. A passagem do manuscrito de Denis a Acosta é em si mais elucidativa: o texto, mais que conseguir ressonância no mundo letrado castelhano, mantinha-se no círculo de portugueses que no outro reino viviam. Isto é, indica não exatamente a disseminação cortesã ou em meio aos letrados e envolvidos com o campo artístico, mas uma disseminação quase doméstica.

<sup>41</sup> "DENIS, Manuel. Mozo de capilla de la Casa de la emperatriz, hasta su muerte. El 4-VI-1539 asentó como repostero de estrado y mesa en la Casa de las infantas, y el 15-XI-1549 lo hizo con el mismo puesto en la Casa de la infanta Juana, en la que sirvió hasta el primer tercio de 1552. Entre 1549 y 1551 estuvo adscrito como repostero de estrados a la Casa de la regente, María de Austria." (MARTÍNEZ MILLÁN, 2000, p. 141).

Antonio Ponz, quase dois séculos depois da realização da tradução, indica Felipe de Castro como seu possuidor: “*Esta obra posee Don Felipe de Castro, Escultor de S. M. Director general, que ha sido de la Academia de S. Fernando [...] con otros muchos libros exquisitos, de que me he valido, para aclarar la necesidad, é importancia del dibujo en las artes prácticas.*” (PONZ, 1788, p. 208) Castro era escultor do rei de Espanha e teve atividade destacada junto à Academia de San Fernando. Com sua morte, em 1775, teve sua biblioteca legada à Universidade de Santiago. Destino que foi contestado pela Academia de San Fernando, que da biblioteca conseguiu uma parcela da importante coleção de livros de arte que Castro possuía. Isso explica o aparecimento do códice na biblioteca da Academia em fins do século XVIII, onde se encontra até hoje.

O texto de Holanda foi objeto de uma campanha de publicação ainda no século XVIII. Em carta de 21 de agosto de 1794, Luiz Paret, *Académico y Vice secretario de la Académi*a, demonstra interesse em tentar que Academia de San Fernando publicasse o tratado de Holanda.<sup>42</sup> Sobressalta-se a indicação da ortografia não habitual, assim como a hipótese posta de ilustrar as passagens obscuras do texto. Passaram-se quase dois séculos e o texto de Holanda, mesmo aquele traduzido, ainda soa infamiliar – até mesmo pois, como endossa Elías Tormo, a tradução de Denis é demasiado literal. A carta de Paret recebe uma resposta, de remetente que não foi possível identificar, onde sobressai a afirmação de que o texto de Holanda, traduzido por Manuel Denis, é “*de las primeras obras didacticas del Arte de la Pintura en nuestra lengua, y acaso la mas anti-guas*”. O interesse pelo texto passava também pela escassez bibliográfica sobre o tema. Entretanto, o manuscrito só receberia efetiva edição por F. J. Sánchez Cantón em 1921.

### Aquilo que se pode ainda dizer

Acompanhar o caminho dos textos e autógrafos de Holanda supõe que se perspetive a imagem grosseiramente construída de um autor exitoso, entretanto esquecido. Se seu mérito é tratar de um problema quase alheio à reflexão portuguesa coeva, o resultado obtido é de um *corpus* textual que subsiste como latência. Os trajetos dos textos denotam um contexto desinteressado por aquilo de que trata Holanda, unido a um enlevo inventivo talvez demasiado extemporâneo. Tratar da efetivação textual no horizonte histórico parece mesmo extrapolar aquilo que por-

---

<sup>42</sup> “*Sin detenerme em la extraña ortografía del Manuscrito y atendiendo sola a la utilidad que puede contraer su lección á los aplicados á Bellas Artes, soy de parecer que convendría mandarse la Academia formar una buena copia encomendando á un Profesor de Pintura inteligente la ilustracion de muchos parages oscuros, voces artisticas inusitadas y demostraciones tan conocidas como necesarias á que se remite el Autor y faltam en la traducción, cuyo original em caso de haberse impreso, lo que no me há sido posible averiguar, convendria anviese [?] á la vista aho Profesor.*” (Manuscrito 1-16-18, s/p.)

ventura seja apropriado ou desejável. Mais que isso, conjectura a possibilidade ela mesma de um texto, por mais estranho que possa parecer de início, ser de alguma maneira ou outra recebido. O caso de Holanda parece característico disso que aqui denominaremos como texto em latência: sem indício de efetivação textual por mais de dois séculos, seu redescobrimto – por vezes mais guiado pela exemplaridade que pelo devido interesse – induzia que se desconsiderasse o ostracismo dos próprios textos; que não foram obliterados, ao que parece, apenas por acasos históricos, mas sobretudo por um profundo desinteresse pela teorização artística no mundo português. Basta que retome-se aqui algumas impressões de Vitor Serrão, que sobre a tratadística em Portugal escreve:

Contrariamente ao que se passa com outras manifestações, com a poesia e com a literatura de ficção, por exemplo, nunca em Portugal se reconheceu à pintura, à escultura ou à arquitetura a importância que de uma maneira ou outra, elas de facto tiveram na dinâmica da vida cultural. A tratadística sobre a arte da pintura em Portugal nos séculos XVI e XVII não abunda de protagonistas e de textos verdadeiramente significativos. Salvo os escritos de Francisco de Holanda e de Félix da Costa Meesen, não dispomos de uma produção original de testemunhos estéticos sobre a essência dessa arte, para além do que marginalmente integra os receituários e os manuais práticos de trabalho de pintores, iluminadores e desenhadores. [...] Se é verdade que circulavam e eram lidos os exemplares da mais relevante tratadística italiana, castelhana, flamenga e francesa sobre arquitetura e pintura, o que se verifica é que, à dimensão interna do país, pouco de original se escreveu que não fossem traduções ou reapropriações de ideias prevalentes. [...] [A despeito de Holanda e Meesen], mal se pressente na produção literária nacional um ardor de teorização que permita falar-se de um corpo autonomizado de textos e compará-lo a outras situações da Europa coeva (SERRÃO In: MONTEIRO, SERRÃO, 2019, p. 15-16).

O panorama exposto por Serrão parece mesmo dar a ver a situação que caracteriza o destino das proposições textuais de Francisco de Holanda: além de se dedicar à teoria artística, alheia ao universo lusitano, o faz sem realizar uma reapropriação vulgar das fontes canônicas. Destoa do mero decalque e, sobretudo, endereça seus textos àqueles que sequer pelo decalque explícito se interessavam. Os debates artísticos no ambiente cortesão, ou melhor, nas “cortes de aldeia”, não frutificaram aí numa agitação teórica capaz de torná-lo um debate propriamente dito. Nossa objeção, portanto, incide sobre a estratégia retroativa de ver em Holanda aquilo que queríamos que fosse seu destino. Os descaminhos dos textos indicam apenas um pensamento em conserva, não uma conjuntura luminosa.

## Referências

### Fontes/Manuscritos

- Códice 3-361, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.  
Códice 51-V-55, Biblioteca Nacional da Ajuda.  
Códice 54-X-2, Biblioteca Nacional da Ajuda.  
Códice Azul-651, Academia de Ciências de Lisboa.  
Códice MSS. 2, n. 9 [olim A-1-30], Biblioteca Nacional de Portugal.  
Dossiê BR RJANRIO 59.CAI.o.0687105, Arquivo Nacional, Rio de Janeiro.  
Manuscrito 1-16-18, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

### Impressos

- ANTONIO, Nicolas. *Bibliotheca hispana nova, sive hispanorum scriptorum qui ab anno MD ad MDLXXXIV floruerunt notitia*. Madrid: Joachimum de Ibarra Typographum Regium, 1787.  
BARBOSA MACHADO, Diogo. *Bibliotheca Lusitana*. Tom. II. Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1747.  
BARBOSA MACHADO, Diogo. *Bibliotheca Lusitana*. Tom. IV. Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759.  
BERMUDEZ, Juan Agustín Ceán. *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España, Tomo II*. Publicado por la Real academia de S. Fernando. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800.  
CAMPOMANES, Pedro Rodríguez. *Discurso sobre la educacion popular de los artesanos, y su fomento*. Madrid: Imprenta de D. Antonio de Sancha, MDCCLXXV (1775).  
CASTRO E SOUZA, Antonio Damaso. *Vida de Francisco de Ollanda*. Lisboa: Typ. Da Viuva Coelho e Comp., 1844.  
CASTRO, João Baptista. *Mappa de Portugal antigo e moderno* Pe. João Baptista de Castro. 3 tomos. Lisboa: Off de Francisco Luiz Ameno, 1762-1763.  
GORDO, Joaquim Ferreira. Apontamentos para a Hiftoria Civil, e Litteraria de Portugal e feus Dominios colligidos dos Manufcritos affim nacionais como efrangeiros, que exiftem na Biblioteca Real de Madrid, na do Efcurial, e nas de alguns Senhores, e Letrados da Côrte de Madrid. In: *Memorias de Litteratura Portugueza*, Tomo III. Lisboa: Officina da Academia, 1792.  
MACHADO, Cirilo Volkmar. *Collecção de Memorias, relativas a's vidas dos pintores, e esculptores, architetos, e gravadores portuguezes, E dos Estrangeiros, que estiverão em Portugal*. Lisboa: Imp. De Victorino Rodrigues da Silvas, 1823.  
PONZ, Antonio. *Viage de españa, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Tomo Segundo. Madrid: Viuda de Ibarra, MDCCLXXXVIII (1788).  
RACZYNSKI, Atanazy. *Les Arts en Portugal*. Paris: Jules Renouard et Ca Libraires-Éditeurs, 1846.

TABORDA, José da Cunha. *Regras da arte da pintura: com breves reflexões criticas sobre os caracteres distinctivos de suas escolas: vidas e quadros dos seus mais célebres professores: escritas na lingua italiana por Micael Angelo Prunetti dedicadas as excellentissimo senhor Marquez e Borba / por José da Cunha Taborda*. Lisboa: Impr. Regia, 1815.

## Bibliografia

- ANASTÁCIO, Vanda. (2017). *A lenda dourada de Frei Bartolomeu Ferreira*. Convergência Lusíada, 23(27). In: <https://convergencialusiada.com.br/rcl/article/view/146/143>.
- BARRETO, Luís Filipe. *Fundamentos da cultura portuguesa da expansão*. *Philosophica*, 15, pp. 89-115, 2000.
- CANTERA, Maria José; SERRÃO, Vítor. El pintor portugués Manuel Denis, al servicio de la Casa Real. In: BRAVO, Miguel Cabañas. (cord.). *El arte foráneo en España: Presencia e influencia*. Madrid: Departamento de Historia del Arte; Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.
- CASTIGLIONE, Baldassare. *O livro do cortesão*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2020.
- COSTARAMALHO, Américo. *Para a História do Humanismo em Portugal I*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1988.
- CUNHA, Xavier. *Um retrato inédito do Dr. Diogo de Carvalho e Sampaio*. Lisboa: Typografia Universal, 1917.
- DESWARTE, Sylvie. *Ideia e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos*. Lisboa: Difel, 1992.
- DESWARTE, Sylvie. Les De Aetatibus Mundi Imagines de Francisco de Holanda. In: *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, tome 66, 1983.
- DESWARTE-ROSA, Sylvie. Contribution à La connaissance de Francisco de Hollanda In: *Arquivos do Centro Cultural Português*, VII, 1973, pp. 421-30; FARIA, Miguel F. de. Francisco de Holanda desenhador de moedas: um novo testemunho documental, *Leituras*, vol. 3, n.º 2, (1998), pp. 181-188, Biblioteca Nacional de Lisboa.
- DESWARTE-ROSA, Sylvie. Do tirar polo natural (1549) de Francisco de Holanda. In: FRANCO, Franco; OLIVEIRA, Filipa; VALE, Paulo Pires do. *Do tirar polo natural. Inquérito ao Retrato Português (Catálogo)*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, DGPC, 2018.
- DESWARTE-ROSA, Sylvie. Francisco de Holanda collectionneur. In: *La revue du Louvre et des Musées de France*, Juin 1984, n° 3, pp. 169-175.
- DESWARTE-ROSA, Sylvie. Les De Aetatibus Mundi Imagines de Francisco de Holanda. Entre Lisbonne et Madrid. In: GARCÍA, Bernardo. *Felix Austria: Family Ties, Political Culture and Artistic Patronage between Habsburg Court Networks in European Context (1516-1715)*. Fundación Carlos de Amberes, 2016.
- HOLANDA, Francisco; GARCÍA, Ángel González G. (Org.). *Da pintura antiga*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1984.
- HOLANDA, Francisco; VASCONCELLOS, Joaquim de. (Org.). *Da Pintvra Antigua*. Porto: Renascença Portuguesa, 1918.

- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Santiago; BOUZA, Fernando. *Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia Moderna. 2002. Don Gómez Dávila Y Toledo, li Marqués De Velada, Y La Corte En Los Reinados De Felipe II Y Felipe III (1553-1616)*. Dissertação.
- MARTÍNEZ MILLÁN, José. *La corte de Carlos V. Vol. IV Los servidores de las Casas Reales. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.*
- MONTEIRO, Patricia; SERRÃO Vítor. *Obras Pioneiras da Cultura Portuguesa, vol. 8. Primeiros tratados de pintura. Lisboa: Círculo de Leitores, 2019.*
- MUHANA, Adma Fadul (Org.). *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia. Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida. São Paulo: EdUSP; FAPESP, 2002.*
- MULCAHY, Rosemarie. *'A la mayor gloria de Dios y el Rey': la decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial. Madrid: Editorial Património Nacional, 1992.*
- PELAYO, Marcelino Menéndez. *Historia de las ideas estéticas em España. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993.*
- SÁNCHEZ-MOLERO, José Luiz Gonzalo. *La 'Librería Rica' de Felipe II. Estudio histórico y catalogación. Madrid: Ediciones Escorialensis, 1998.*
- SEGURADO, Jorge. *Francisco D'Ollanda. Lisboa: Edições Excelsior, 1970.*
- SERRÃO, Vítor. Introdução. In: MONTEIRO, Patrícia; SERRÃO, Vítor. *Obras Pioneiras da Cultura Portuguesa, vol. 12. Primeiros tratados de pintura. Lisboa: Círculo de Leitores, 2019.*
- SOBRAL, Luiz de Moura. Luís Nunes Tinoco e a teoria da pintura. In: *Do sentido das imagens: ensaios sobre pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos. Lisboa: Editorial Estampa, 1996.*
- TEYSSIER, Paul. *História da língua portuguesa. Trad. port. de Celso Cunha. Lisboa: Sá da Costa, 1982.*
- TORMO, Elias. Noticia de Francisco de Holanda. In: TORMO, ELIAS (org.). *De la Pintura Antigua, seguido de "El diálogo de la Pintura". Edición facsimilar de la publicación de 1921, edic. De F. J. Sánchez Cantón. Madri: Visor Libros, 2003.*
- VASCONCELLOS, Joaquim de. *Antiguidades da Itália por Francisco de Hollanda: Descrição crítica dos desenhos do Escorial. Lisboa: Imprensa Nacional, 1896.*
- VASCONCELLOS, Joaquim de. Francisco de Hollanda. Da Fabrica que fallece à cidade de Lisboa – Da Sciencia do Desenho In: *Archeologia Artistica, n° 6. Porto: Renascença Portuguesa, IV, Imprensa Portuguesa, 1879.*

Recebido: 16/09/2023 – Aprovado: 23/04/2024

**Editores Responsáveis**

Miguel Palmeira e Stella Maris Scatena Franco