

Francisco de Holanda e o retrato em Portugal

Francisco de Holanda and the portrait in Portugal

RAPHAEL FONSECA*

Doutorando em História da Arte pela UERJ

PHD candidate in Art History at State University of Rio de Janeiro

RESUMO Este artigo tem como ponto de partida os textos de Francisco de Holanda, artista português ativo entre o segundo quarto e o final do século XVI. Esta análise tem como objeto os seus escritos no que diz respeito ao elogio de artistas portugueses no campo do retrato, como Nuno Gonçalves e seu pai, Antônio de Holanda, lidos nos seus textos “Da pintura antiga” (1548) e “Do tirar pelo natural” (1549). Junto a essas afirmações, se fez necessário um cotejamento em conjunto com a produção de retratos em Portugal durante o Renascimento, além das obras da própria autoria de Francisco de Holanda. Pretende-se refletir sobre a relação imagem e texto dentro do campo da retratística nesse contexto histórico-cultural.

PALAVRAS-CHAVE Holanda, Francisco de (1517-1584), teoria do retrato, retratística, arte em Portugal, retrato em Portugal.

ABSTRACT This article has as a starting point the textual production of Francisco de Holanda, Portuguese artist that lived between the second quarter and the end of the XVIth century. The objects of analysis are the writings that praises Portuguese artists in the field of portrait making, as Nuno Gonçalves and the author’s father, Antônio de Holanda, as written in the texts “Da pintura antiga” (1548) e “Do tirar pelo natural” (1549). Along with these affirmations, it was necessary to make a study about the relations between these writings and the production of portraits in Portugal during the Renaissance. It’s intended here to reflect about the relation between image and text inside the portraiture field in this cultural-historical context.

KEYWORDS Holanda, Francisco de (1517-1584), portrait theory, portraiture, art in Portugal, portrait in Portugal.

*Raphael Fonseca é doutorando e graduado em História da Arte pela UERJ, mestre nesta área pela UNICAMP, professor do Colégio Pedro II, crítico de arte e curador. Contribui com as revistas Art Nexus e Das Artes. É integrante do grupo de pesquisa Unfolding Art History in Latin America, financiado pela Getty Foundation e organizado pela UERJ. Reúne toda a sua produção textual no blog <http://gabinetedejeronimo.blogspot.com>. / *Raphael Fonseca is PHD candidate in Art History (State University of Rio de Janeiro). Master (State University of Campinas) and undergraduated in the same field (State University of Rio de Janeiro). Teacher in Colégio Pedro II. Works as critic, curator and art historian. Writes regularly for ArtNexus magazine. Researcher of the group “Unfolding Art History in Latin America” financed by the Getty Foundation. Organizes all his textual and curatorial production in the blog <http://gabinetedejeronimo.blogspot.com>*

Em “Da pintura antiga”, de 1548, após ditar os preceitos da boa arte da Antiguidade e de descrever seus quatro possíveis “Diálogos em Roma”, Francisco de Holanda escreve suas “Tábuas dos maiores artistas da Renascença”. Divididas em seis partes, estas listam grandes artistas ativos entre os séculos XIII e XVI, tal qual a abordagem cronológica de Giorgio Vasari em suas “Vidas”. Os segmentos estão divididos por técnica artesanal: pintura, iluminura, escultura em mármore, arquitetura, gravura em cobre e gravura feita com cornalina.

O último artista (número vinte e um) citado dentro da primeira tábuas, que é relativa aos “famosos pintores modernos, a que eles chamam ‘águias’”, é também o único português desta parte de seu texto. Holanda diz: “O pintor português, ponho entre os famosos, que pintou o altar de S. Vicente de Lisboa”.¹ No capítulo XI de seu “Da pintura antiga”, intitulado “A diferença da Antiguidade”, novamente irá citar seu conterrâneo pintor:

E neste capítulo quero fazer menção de um pintor português que sinto que merece memória, pois em tempo mui bárbaro quis imitar nalguma maneira o cuidado e a discrição dos antigos e italianos pintores. E este foi Nuno Gonçalves, pintor de el-Rei dom Afonso, que pintou na Sé de Lisboa o Altar de S. Vicente; e creio que também é da sua mão um Senhor atado à coluna, que dois homens estão açoitando, em uma capela do mosteiro da Trindade.²

Ao cruzar estas duas referências textuais, temos a possível identidade do pintor português celebrado por Holanda em suas “Tábuas”; trata-se de Nuno Gonçalves, artista ativo durante o reinado de Afonso V em Portugal (1438-1481). Nomeado pintor oficial do rei em 1450, não existem informações sobre o seu ano de nascimento, e um dos únicos dados oficiais é de que em 1492 já havia falecido.³ Sua formação artística e sua influência em Portugal durante o século XV são igualmente obscuras. As duas citações de Francisco de Holanda acima são as únicas temporalmente próximas à realização do chamado “Políptico de São Vicente” (1460-80, Museu Nacional de Arte Antiga) que apontam Nuno Gonçalves como autor. Baseados nestas linhas,

¹ HOLANDA, Francisco de. *Diálogos em Roma*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984, p. 90.

² HOLANDA, Francisco de. *Da pintura antiga*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984, pp. 37-38.

³ GUSMÃO, Adriano de. “Letters – Nuno Gonçalves”. *The Burlington Magazine*. Londres, vol. 98, nº 638, 1956, pp. 166-167.

In “On ancient painting”, from 1548, after dictating the commandments of the good ancient art and after describing his four possible “Dialogues in Rome”, Francisco de Holanda wrote his “Plates of the greatest artists from the Renaissance” (“Tábuas dos maiores artistas da Renascença”). Divided in six parts, these plates list great artists who were active between the thirteenth and sixteenth centuries, like the chronological approach of Giorgio Vasari in his “Lives”. The segments are divided by craft’s techniques: painting, illumination, marble sculptures, architecture, copperplate engraving and cornelian engravings.

The last artist (number twenty one) mentioned in the first plate, related to the “famous modern painters, whom they call ‘eagles’”, is also the only Portuguese in this part of his text. Holanda says: “The Portuguese painter, I put among the famous, who painted the altarpiece of Saint Vincent of Lisbon”.¹ In the chapter eleven from his “On ancient painting”, entitled “The difference in Antiquity”, he will once again mention his fellow painter:

And in this chapter I want to mention a Portuguese painter who I feel deserves memory, for in a very barbarian time he wished to imitate in a certain way the caution and the description of the ancient and Italian painters. And this was Nuno Gonçalves, painter to the King dom Afonso, who painted in the Holy See of Lisbon the Altar of S. Vicente; and I believe it is also from his hands a Lord tied to column, whom two men are whipping, in a chapel at the monastery of the Trinity.²

By crossing these two textual references, we have the possible identity of the Portuguese painter celebrated by Holanda in his “Plates”; it is Nuno Gonçalves, an artist active during the reign of Afonso V in Portugal (1438-1481). Named official painter of the king in 1450, there are no information about the year he was born and one of the few official data available is that in 1492 he had already died.³ His artistic education and his influence in Portugal during the fifteenth century are equally

¹ HOLANDA, Francisco de. *Diálogos em Roma*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984, p. 90.

² HOLANDA, Francisco de. *Da pintura antiga*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984, ps. 37-38.

³ GUSMÃO, Adriano de. “Letters – Nuno Gonçalves”. *The Burlington Magazine*. Londres, vol. 98, nº 638, 1956, ps. 166-167.

unclear. This two passages above by Francisco de Holanda are the only ones temporally close to the painting of the so called “Polyptych of St Vincent” (1460-80, National Museum of Ancient Art) that point to Nuno Gonçalves as its author. Based on these lines, several art historians tried to confirm this authorship, but no one has, until now, found documentation that could determine it.⁴

[Fig. 1] The original place where the painting was exhibited, as mentioned by Francisco de Holanda, was the See of Lisbon. Until 1742 the panels were displayed side by side inside the church, although losing the grandiosity of being before the main altar, having lost this position for a picture commissioned in the beginning of the eighteenth century. In that year, by order from the cardinal Dom Tomaz de Almeida, the “Polyptych of St Vincent” was moved to the Palácio da Mitra, also in Lisbon. If it was not for this relocation, the end of this painting could have happened together with the famous earthquake from 1755, which destroyed a great deal of the collection of the See of Lisbon, including the painting that took its place in the main altar in the church.⁵

In the year of 1882, according to Edgar Prestage, the artwork probably by Nuno Gonçalves was already in another place, inside the Church of St Vincent de Fora. It was supposedly “rescued” by wish of the then famous painter Columbano Pinheiro.⁶ Because of him, therefore, the painting was restored, once more appreciated and started to receive attention from Portuguese art historians. In 1911, after the establishment of a decree that makes some of the Portuguese museum responsible for the turning into patrimony part of its artistic collection preserved in religious institutions, the already restored “Polyptych of St Vincent” was

diversos historiadores da arte tentaram confirmar esta autoria, mas nenhum até o momento encontrou documentação para tal precisão.⁴

[Fig. 1] O lugar originário de exposição da pintura, assim como comentado por Francisco de Holanda, era a Sé de Lisboa. Até 1742 os painéis ficaram expostos lado a lado dentro da igreja, porém perdendo a grandiosidade de estarem perante o altar-mor, sendo substituídos por uma pintura encomendada no início do século XVIII. Nesse ano, por ordem do cardeal Dom Tomaz de Almeida, o “Políptico de São Vicente” foi transferido para o Palácio de Mitra, também em Lisboa. Se não fosse por esta transferência, possivelmente o fim desta pintura teria chegado com o famoso terremoto de 1755, que destruiu grande parte do acervo da Sé de Lisboa, inclusive a pintura que tomou seu lugar no altar-mor da igreja.⁵

Em 1882, segundo Edgar Prestage, a possível obra de Nuno Gonçalves já se encontrava em outro lugar, dentro da Igreja de São Vicente de Fora. Ela teria sido “resgatada” por vontade do então famoso pintor Columbano Pinheiro.⁶ Devido a Columbano, portanto, o quadro foi restaurado, novamente apreciado e ganhou a atenção de historiadores da arte portugueses. Em 1911, após a instauração de um decreto que responsabilizava alguns museus portugueses pela patrimonialização de parte do acervo artístico conservado em instituições religiosas, o já restaurado “Políptico de São Vicente” é transferido para o Museu Nacional de Arte Antiga, responsável por um acervo de obras realizadas entre a Antiguidade e o século XVIII.

Desse momento em diante, os historiadores da arte portuguesa apontam o quadro como símbolo da dita “escola primitiva portuguesa”, colocando-o acima de outros expoentes do período, como Mestre da Lourinhã, Grão Vasco e Frei Carlos.⁷

⁴ COOK, Herbert. “Some early Portuguese paintings”. *The Burlington Magazine*. Londres, vol. 15, nº 76, 1909, ps. 232-237. DONY, Paul. “L’Infante en Gris’ de Nuno Gonçalves”. *Luso-Brazilian Review*. Madison, vol. 4, nº 2, ps. 3-16. PRESTAGE, Edgar. “Early Portuguese paintings”. *The Burlington Magazine*. Londres, vol. 17, nº 90, 1910, ps. 340-348. SARTON, George. “Preface to volume XXIV: Nuno Gonçalves”. *Isis*. Chicago, vol. 24, nº 1, 1935, ps. 7-14. STEEGMANN, John. “Exhibition of Portuguese primitives, Lisbon”. *The Burlington Magazine*. Londres, vol. 77, nº 450, ps. 94-99.

⁵ PRESTAGE, Edgar. “Early Portuguese paintings”. *The Burlington Magazine*. Londres, vol. 17, nº 90, 1910, ps. 340-348.

⁶ *Ibidem*.

⁴ COOK, Herbert. “Some early Portuguese paintings”. *The Burlington Magazine*. Londres, vol. 15, nº 76, 1909, pp. 232-237; DONY, Paul. “L’Infante en Gris’ de Nuno Gonçalves”. *Luso-Brazilian Review*. Madison, vol. 4, nº 2, pp. 3-16; PRESTAGE, Edgar. “Early Portuguese paintings.” *The Burlington Magazine*. Londres, vol. 17, nº 90, 1910, pp. 340-348; SARTON, George. “Preface to volume XXIV: Nuno Gonçalves”. *Isis*. Chicago, vol. 24, nº 1, 1935, pp. 7-14; STEEGMANN, John. “Exhibition of Portuguese primitives, Lisbon”. *The Burlington Magazine*. Londres, vol. 77, nº 450, pp. 94-99.

⁵ PRESTAGE, Edgar. “Early Portuguese paintings”. *The Burlington Magazine*. Londres, vol. 17, nº 90, 1910, pp. 340-348.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Como exemplo recente, é possível destacar uma exposição realizada no próprio Museu Nacional de Arte Antiga, entre os dias 28 de outubro de 2010 e 6 de

Trata-se de uma tentativa de organizar sob um mesmo rótulo obras portuguesas de pintura realizadas durante o século XV e que dialogavam diretamente com os chamados “primitivos flamengos”, representados pelas mãos de Jan van Eyck e Hugo van der Goes. Importante ter em mente que em 1428 o próprio Jan van Eyck esteve em terras portuguesas com a finalidade de retratar Isabel de Portugal. Mesmo não se comprovando documentalmente a ligação entre Gonçalves e van Eyck, alguns historiadores tentam relacionar suas obras e, conseqüentemente, as duas escolas nacionais de pintura.⁸

[Fig. 2] Ao observarmos pinturas das duas autorias, é visível a diferença de composição cênica. O “Altar Ghent: a adoração do cordeiro místico” (1432, Catedral de São Bavo, Ghent), foi realizado por Jan van Eyck e seu irmão Hubert van Eyck mediante uma encomenda de Jodocus Vijd, burgomestre de Ghent. Devido à sua importância singular dentro da obra dos irmãos e também por causa de sua proximidade temporal com a estada de Jan van Eyck em Portugal, pode-se relacioná-lo à obra atribuída a Nuno Gonçalves.

No “Altar Ghent”, as figuras humanas se encontram organizadas a admirar o Cordeiro de Deus no centro da tela, estando todas situadas dentro de uma paisagem extensa. Já no “Políptico de São Vicente” inexistente a construção de uma ambiência externa às figuras humanas. O destaque na obra atribuída a Nuno Gonçalves é justamente a representação dos seis grupos de pessoas que constituem o painel. No que diz respeito ao detalhamento das vestimentas e dos rostos, além das cores e do brilho utilizados por ambos os artistas, há uma proximidade visível entre os dois polípticos. Quando destacamos um grupo de figuras do “Altar Ghent” é claro o diálogo visual que pode ser estabelecido com a obra portuguesa. As figuras são conjugadas lado a lado, mas não necessariamente se encontram absorvas em uma ação. Em alguns trechos das pinturas elas parecem mais uma reunião de pessoas que estavam a posar para o pintor; co-habitam no espaço da pintura, mas não necessariamente se relacionam por meio do olhar e do corpo, ou mesmo junto a algum objeto representado.

As mesmas características se aplicam à obra atribuída a Nuno Gonçalves, na qual a maior parte das figuras humanas

fevereiro de 2011, intitulada “Primitivos portugueses (1450-1550) – o século de Nuno Gonçalves”.

⁸ DONY, Paul. “L’Infante en Gris’ de Nuno Gonçalves”. *Luso-Brazilian Review*. Madison, vol. 4, nº 2, pp. 3-16.

moved to the National Museum of Ancient Art, responsible for a collection of artworks made between Antiquity and the eighteenth century.

From that moment on, the historians of Portuguese art pointed to this painting as the symbol of the so called “primitive Portuguese school”, holding it above other representatives of the period, like Mestre da Lourinhã, Grão Vasco and Frei Carlos.⁷ That is an attempt for organizing under the same label the Portuguese artworks that are paintings made during the fifteenth century and which conversed directly with the so called “Flemish Primitives”, represented by the hands of Jan van Eyck and Hugo van der Goes. It is important to bear in mind that in 1428 Jan van Eyck himself was in Portuguese lands with the purpose of portraying Isabella of Portugal. Even if the connection between Gonçalves and van Eyck is not proved with documents, some historians try to relate their work and, consequently, both national schools of painting.⁸

[Fig. 2] Observing the paintings by both painters, the difference in the composition is visible. The “Ghent Altarpiece: adoration of the Mystic Lamb” (1432, Saint Bavo Cathedral, Ghent) was painted by Jan van Eyck and his brother Hubert van Eyck after a commission from Jodocus Vijd burgomaster of Ghent. Due to his unique importance within the works of the two brothers and also due to its temporal proximity with the stay of Jan van Eyck in Portugal, we could relate it to the artwork attributed to Nuno Gonçalves.

In the “Ghent Altarpiece” the human figures are organized to admire the Lamb of God in the center of the canvas, all of them located in a broad landscape. In the “Polyptych St Vincent” there is no external ambience in relation to the humans. The emphasis in the canvas attributed to Nuno Gonçalves is precisely the representation of six groups of people that constitute the panel. Regarding the details of clothing and faces, besides the colors and the glow used by both artists, there is a visible proximity between the two polyptychs.

⁷ As a recent example, it is possible to stress an exhibition that was held in the very National Museum of Ancient Art, between October 28th 2010 and February 06th 2011, entitled “Portuguese Primitives (1450-1550) – the century of Nuno Gonçalves (“Primitivos portugueses (1450-1550) – o século de Nuno Gonçalves”).

⁸ DONY, Paul. “L’Infante en Gris’ de Nuno Gonçalves”. *Luso-Brazilian Review*. Madison, vol. 4, nº 2, pp. 3-16.

When we highlight a group of characters from the “Ghent Altarpiece”, the visual dialogue that can be established with the Portuguese painting is clear. The figures are set side by side, but not necessarily assort in an action. In some points of the picture they seem more like a reunion of people who were posing to the painter; they co-habit in the space of the painting, but do not necessarily relate through sight and body, or even together with some object represented.

The same characteristics can be applicable to the piece attributed to Nuno Gonçalves, where most of the human figures either look at the observer, or assume a pose similar to the model who poses to the painter. The moments when it is integrated with the religious representation are clearer in the central panels, where the image of St Vincent interacts with some of the figures around him. In each of the side panels there is at least one kneeling character, praying against the enlightened saint figure. In any case, however, in both the plastic building of the bodies and its spatial organization, this artwork attributed to Nuno Gonçalves converses closely to Jan van Eyck’s production.

In van Eyck’s painting, it is well known that the figures mentioned are not portraits, but representations of sacred religious (angels in the center) and laic (representatives of the Church power)⁹ groups. In the “Polyptych St. Vincent” one question is posed: are these portraits of members of the court of D. Afonso V? Some figures are identifiable and based on other portraits of the fifteenth century. For example, the figure of the Infant D. Henrique in the third panel from left to right, the so called “Panel of the Infant”, with a turban in his head. In this same panel, other figures from the Portuguese court, as Prince D. João (the child beside D. Henrique and future King D. João II of Portugal), the king D. Afonso V (kneeling in the front) and his wife, Isabella of Portugal (in the direction of Afonso V, also kneeling, on the other side of the canvas) have already been identified.¹⁰

On the other hand, the identity of most of the

ou encara o observador ou assume uma postura semelhante ao modelo que posa para o pintor. Os momentos de integração à representação religiosa se dão de modo mais claro nos painéis centrais, onde a imagem de São Vicente interage com algumas figuras organizadas ao seu redor. Enquanto isso, em cada um dos painéis laterais, ao menos uma figura se coloca de joelhos e se põe a orar perante a iluminação da figura santa. De todo modo, porém, tanto no campo da construção plástica dos corpos, tanto no que diz respeito à sua organização espacial, esta obra atribuída a Nuno Gonçalves dialoga de modo próximo com a produção de Jan van Eyck.

Na obra de van Eyck, é sabido que estas figuras citadas não são retratos, mas sim representações de grupos religiosos sagrados (anjos ao centro) e laicos (representantes do poder da Igreja).⁹ Enquanto isso, no “Políptico de São Vicente”, uma pergunta é feita: seriam estas imagens retratos de integrantes da corte de D. Afonso V? Algumas figuras são identificáveis e baseadas em outros retratos do século XV, por exemplo a figura do Infante D. Henrique, no terceiro painel da esquerda para a direita, o chamado “Painel do Infante”, com um turbante na cabeça. Nesse mesmo painel, outras figuras da corte portuguesa, como o príncipe D. João (a criança ao lado de D. Henrique e o futuro rei D. João II), o rei D. Afonso V (ajoelhado, à frente) e sua esposa, Isabel de Portugal (na direção de Afonso V, também ajoelhada, do outro lado da tela) já foram identificadas.¹⁰

Por outro lado, a identidade da maior parte das figuras inseridas nos outros painéis do políptico, como nos dois à esquerda e conhecidos por “Painel dos frades” e “Painel dos pescadores”, foi perdida e pode mesmo ser questionada. Trata-se de retratos, ou seja, representações de pessoas específicas da sociedade portuguesa da época ou seriam figuras humanas portadoras de uma grande individualidade e detalhamento do rosto, mas não retratos? Seriam frades e pescadores específicos, retratados ou seriam apenas meios de representação de um grupo?

De todo modo, sendo ou não integralmente retratos, o fato de Francisco de Holanda apenas incluir um pintor português na sua “Tábua dos maiores artistas da Renascença”, e o fato de sua

⁹ On the other hand, when closing the Polyptych, there is no doubt that we can see, in the side wings, to the extreme right and left, the portraits of the commissioners of the work, that is, Jodocus Vijd and his wife, Lysbette Borlutt.

¹⁰ DONY, Paul. “L’Infante en Gris’ de Nuno Gonçalves”. *Luso-Brazilian Review*. Madison, vol. 4, nº 2, ps. 3-16.

⁹ Por outro lado, ao se fechar o políptico, não resta dúvida que vemos nas asas laterais, à extrema direita e esquerda, os retratos dos comanditários da obra, ou seja, Jodocus Vijd e sua esposa, Lysbette Borlutt.

¹⁰ DONY, Paul. “L’Infante en Gris’, de Nuno Gonçalves”. *Luso-Brazilian Review*. Madison, vol. 4, nº 2, pp. 3-16.

obra mais importante, um “retrato de grupo”, ser, inclusive, citada por Holanda, nos leva a cogitar a hipótese de que este pintor português seria uma espécie de paradigma dentro da retratística para o autor de “Do tirar pelo natural”.

Um dado interessante que soma à apreciação positiva feita por Holanda, de Nuno Gonçalves, é o fato de ele afirmar que este “[...] em tempo mui bárbaro quis imitar nalguma maneira o cuidado e a discrição dos antigos e italianos pintores”.¹¹ Holanda aponta, em primeiro lugar, que o período histórico de Gonçalves era “mui bárbaro”; não se tratava ainda do século XVI da tríade vasariana. Em segunda instância, novamente o autor prefere associar a arte realizada em Portugal com a arte italiana, em detrimento da “tradição nórdica”.

Ao fazer tal associação ele intenciona atribuir um caráter mais nobre ao “Políptico de São Vicente”, colocando a provável autoria de Nuno Gonçalves em uma posição destacada dentro daquilo que futuramente viria a ser chamado de “pintura primitiva portuguesa”. Estes seis painéis deveriam mais a uma tradição do retrato em grupo que advém do “Norte da Europa” ou poderíamos relacioná-los também ao retrato dentro do dito “Renascimento italiano”?

Tais argumentações rememoram o texto escrito por Alois Riegl, “Das holländische Gruppenporträt” (“O retrato em grupo holandês”), em 1902. O autor irá trabalhar nesta obra com os polos da narração e da descrição, ou melhor, da coordenação e subordinação nas figuras pintadas em retratos. Para Riegl, o que seria específico da arte italiana é a necessidade de sempre haver um contexto narrativo para que as figuras existam, ou seja, a figura humana sempre estará subordinada à ação, mesmo dentro dos retratos em grupo, onde representariam vontades ou emoções. Devido a essa vontade narrativa da arte italiana, o retrato em grupo autônomo seria uma tipologia formal um tanto quanto rara dentro deste recorte geográfico.¹²

[Fig. 3] Ao analisar, por exemplo, os retratos em grupo dentro da produção pictórica de Domenico Ghirlandaio, é perceptível como as figuras humanas encontram-se inseridas dentro da narrativa religiosa. Encomendada pelo papa Sisto IV, o afresco da “Chamada dos apóstolos” (1481, Capela Sistina, Roma) trata-se

¹¹ HOLANDA, Francisco de. *Da pintura antiga*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984, p. 37.

¹² RIEGL, Alois. *The group portraiture of Holland*. Los Angeles: The Getty Research Institute for the History of Art and Humanities, 1999, pp. 61-65.

figures in the other panels from the polyptych, like two to the left known as “Panel of the monks” and “Panel of the fishermen”, were lost and can even be questioned. They are portraits, that is, representation of specific people from the Portuguese society of the time, or would they be characters with a great individuality and detailed faces, but not portraits? Are they specific monks and fishermen, portrayed, or are they only means of group representation?

In any case, being complete portraits or not, the fact that Francisco de Holanda includes only one Portuguese painter in his “Plates of the greatest artists from the Renaissance”, and the fact that this artist’s main artwork, a “group portrait”, is also mentioned by Holanda, makes us believe that this Portuguese painter is a kind of paradigm within portraiture for the author of “To take from the natural”.

An interesting fact that adds to Holanda’s positive appreciation for Nuno Gonçalves is that he states that he “... in a very barbarian time wanted to imitate in some manner the attention and discretion of the ancient and Italian painters”.¹¹ Holanda points, first, that Gonçalves’s historic period was “very barbarian”; it was not yet the sixteenth century of the vasarian triad. Secondly, once again the author prefers to associate the art that is made in Portugal with Italian art, rather than with the “Northern tradition”.

Through this association he intends to give a nobler aspect to the “Polyptych of St Vincent” putting the probable authorship of Nuno Gonçalves in a prominent position within what would later be called “Portuguese primitive painting”. These six panels owe more to a tradition of group portrait that comes from the “North of Europe” or could we relate them also to the so called “Italian Renaissance”?

These discussions recall the text written by Alois Riegl, “The Dutch group portrait” (“Das holländische Gruppenporträt”), in 1902. The author works in that book with the poles of narration and description, or better, of coordination and subordination in the figures painted in portraits. To Riegl, what is specific in Italian art is the permanent need for a narrative context for characters

¹¹ HOLANDA, Francisco de. *Da pintura antiga*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984, p. 37.

to exist, that is, the human figure will always be subordinated to the action, even in group portraits, where they represent wills and emotions. Because of this narrative will in Italian art, the autonomous group portrait would be a somewhat rare formal typology in this geographic frame.¹²

[Fig. 3] When analyzing, for example, group portraits from Domenico Ghirlandaio's pictorial production, one notices that human figures are inside the religious narrative. Commissioned by Pope Sixtus VI, the fresco "The call of the apostles" (1481, Sistine Chapel, Rome) is, *grasso modo*, an artwork contemporary to the painting attributed to Nuno Gonçalves. Even if the people are grouped in the right side and somewhat detached from Jesus Christ and the apostles, the group of portraits is subdued to the narrative and even seem to admire the sacred scene happening next to them. Members of the family Soderini, Tornabuoni and Vespucci were portrayed. These people work like a chorus to the Christian narrative. Some of them, instead of looking to the internal part of the painting, regard the spectator. The relationship with the landscape here happens in a different manner than with Jan van Eyck: instead of introducing *inside* the landscape, Ghirlandaio transforms nature into a setting, background for the action. It is interesting to notice that in the rare occasions when the group portrait appears in the Italian fifteenth century art, it is inside a narrative.

Meanwhile, in the Netherland and, by extension, in the "North of Europe", the figures seem to be coordinated to the spectator. Even when gathered in groups, their existence seem single and it gives the impression that those bodies are there only to be observed, without the need to form a unit with the narrative. If in a painter like Frans Hals, the best group portraitist according to Riegl,¹³ these poles are balanced, his portraits being among coordination and subordination in relation to the spectator, in the "Dutch painting" of the fifteenth century, the field of coordination would be clearer. For Riegl, the group portrait is, par excellence, a Northern artistic genre.

¹² RIEGL, Alois. *The group portraiture of Holland*. Los Angeles: The Getty Research Institute for the History of Art and Humanities, 1999, pp. 61-65.

¹³ RIEGL, Alois. *The group portraiture of Holland*. Los Angeles: The Getty Research Institute for the History of Art and Humanities, 1999, ps. 321-351.

de uma obra, grosso modo, contemporânea à pintura atribuída a Nuno Gonçalves. Mesmo que se encontrem agrupados à direita e de certo modo destacados das figuras de Jesus Cristo e dos apóstolos, o grupo de retratos está subjugado à narração e, inclusive, parece admirar a cena sacra que se sucede ao seu lado. Integrantes das famílias Soderini, Tornabuoni e Vespucci foram retratados. Estas pessoas funcionam como uma espécie de coro para a narrativa cristã. Algumas delas, no lugar de olhar para o espaço interno da pintura, lançam seu olhar para o espectador. A relação com a paisagem aqui se dá de modo diferente do que ocorre em Jan van Eyck: no lugar da inserção *dentro* da paisagem, Ghirlandaio transforma a natureza em cenário, pano de fundo para a ação. Interessante constatar que nas raras vezes em que o retrato em grupo aparece na arte italiana do século XV, ele se encontra inserido ao lado de uma construção narrativa.

Enquanto isso, na Holanda, e por extensão, no "Norte da Europa", as figuras parecem estar coordenadas para o espectador. Mesmo reunidas em grupo, suas existências parecem individuais e a impressão tida é de que aqueles corpos estão ali apenas para serem observados, sem necessidade de haver uma unidade junto à narrativa. Se em um pintor como Frans Hals, o melhor retratista em grupo segundo Riegl,¹³ estes polos serão equilibrados, estando seus retratos entre a coordenação e a subordinação em relação ao espectador, dentro da "pintura holandesa" do século XV o campo da coordenação seria mais claro. O retrato em grupo, para Riegl, seria um gênero artístico nórdico por excelência.

[Fig. 4] Podemos observar isso na obra que Riegl analisa no primeiro capítulo de seu livro, de Geertgen tot Sint Jans, intitulada "Os ossos de São Francisco" (1485, Kuntshistorisches-museum, Viena).¹⁴ Permeando a composição, em uma diagonal, temos três grupos de retratos dos comanditários da obra. Como Riegl afirma em seu texto, o pintor aqui não narra um encontro entre esses homens, mas meramente descreve sua existência em conjunto. Mesmo agrupados, os homens não estão articulados nem pelo jogo de olhares, nem pela sua gestualidade. São existências individuais, mas agrupadas visualmente. Diferente da pintura de Domenico Ghirlandaio, aqui eles estão divididos em três pequenos grupos e, além disso, não apresentam nenhuma conexão direta com as cenas religiosas que se sucedem no pri-

¹³ RIEGL, Alois. *The group portraiture of Holland*. Los Angeles: The Getty Research Institute for the History of Art and Humanities, 1999, pp. 321-351.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 68-84.

meiro plano e ao fundo. Devido a essa “autonomia” do retrato em grupo holandês durante o século XV, segundo Riegl, o mesmo se tornaria um gênero específico dentro da pintura nórdica nos séculos XVI e XVII, não precisando sequer de uma justificativa narrativa para sua existência. *Geertgen tot Sint Jans* seria a semente de uma tradição pictórica que desembocaria, por exemplo, na “Ronda noturna” (1642, Rijksmuseum, Amsterdã), de Rembrandt van Rijn.

Ao enquadrar Nuno Gonçalves à “[...] discricção dos antigos e italianos pintores”, Francisco de Holanda nos remete também a escritos de historiadores da arte como Enrico Castelnuovo¹⁵ e, principalmente, John Pope-Hennessy.¹⁶ Estes apontam que a origem do retrato individual na Itália se dá, justamente, com a inserção de figuras cívicas em pinturas religiosas, tal qual na obra de Ghirlandaio citada acima, além de outros afrescos famosos do pintor, como os da Capela Sassetti e da Igreja Santa Maria Novella. Este seria o princípio do chamado “culto à personalidade”, título do capítulo primeiro de “*The portrait in the Renaissance*”, de Pope-Hennessy: retratos celebrativos não apenas da família dos comanditários da obra, mas também de outras famílias importantes e influentes politicamente.

Ao partirmos do princípio de que a pintura atribuída a Gonçalves tem também uma dimensão religiosa, vide a inserção da imagem de São Vicente, além, claro, de retratar a família de D. Afonso V e representar diversas camadas sociais portuguesas, não poderíamos filiá-la também a esta produção de afrescos florentinos durante o século XV? Parece que não só a arte em Portugal, mas também os escritos de Francisco de Holanda estão em uma espécie de espaço limiar. Plasticamente, o “Político de São Vicente” estabelece um diálogo com Jan van Eyck, ao passo que quanto à organização das figuras enquanto retrato de grupo haveria uma proximidade maior com a tradição da retratística celebrada por Riegl. Por outro lado, especialmente após reler as palavras escritas por Holanda quanto à obra, poderíamos vinculá-lo também ao retrato inserido na narrativa religiosa. Estas diversas possibilidades de abordagem à obra atribuída a Nuno Gonçalves reforçam o cuidado que deve ser tomado ao se filiar

[Fig. 4] We can observe that in the painting that Riegl analyses in the first chapter of his book, by Geertgen tot Sint Jans, entitled “The bones of San Francisco” (1485, Kuntshistorischesmuseum, Vienna).¹⁴ In the canvas there are, organized in a diagonal, three groups of portraits of the commissioners. As Riegl writes in his text, the painter here does not narrate an encounter among those men, but merely describes their existence in a whole. Even in a group, the men are neither articulated by the looks, nor by their gestures. They are single existences, but visually grouped. Different from Domenico Ghirlandaio’s paintings, here they are divided in three small groups and, besides, they do not present any direct connection with the religious scenes in the foreground and background. According to Riegl, due to this “independence” of the Dutch group portrait during the fifteenth century, the same would become a specific genre within Northern painting in the sixteenth and seventeenth centuries, without the need for a narrative explanation for its existence. *Geertgen tot Sint Jans* would be the seed of a pictorial tradition that culminates, for example, with the “Night watch” (1642, Rijksmuseum, Amsterdam), from Rembrandt van Rijn.

When framing Nuno Gonçalves with the “... description of the Ancient and Italian painters”, Francisco de Holanda brings us to writings from art historians such as Enrico Castelnuovo¹⁵ and particularly John Pope-Hennessy.¹⁶ They point out that the origin of the individual portrait in Italy starts precisely with the inclusion of civil figures in religious paintings, as in Ghirlandaio’s artwork mentioned above, besides other famous frescoes from the same painter like those in Capela Sassetti and the church of Santa Maria Novella. This would be the beginning of the so called “cult of the personality”, title of the first chapter of “*The portrait in the Renaissance*”, from Pope-Hennessy: celebratory portraits, not only of the commissioner’s family, but also from other important and politically influential families.

If we assume that the painting attributed to Gonçalves also has a religious dimension — see

¹⁵ CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, pp. 43-47.

¹⁶ POPE-HENNESSY, John. *The portrait in the Renaissance*. Nova York, Pantheon Books: 1963, pp. 3-63.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 68-84.

¹⁵ CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, pp. 43-47.

¹⁶ POPE-HENNESSY, John. *The portrait in the Renaissance*. Nova Iorque, Pantheon Books: 1963, pp. 3-63.

the inclusion of the image of St Vincent — besides, of course, portraying D. Afonso V's family and representing several Portuguese social levels, could we not relate it also to this production of Florentine frescoes during the fifteenth century? It seems that not only the art in Portugal, but also Francisco de Holanda's writings are in a border line. Plastically, the "Polyptych of St Vincent" establishes a dialogue with Jan van Eyck. Yet, concerning the organization of the figures as a group portrait, there would be a closer proximity with the portrait tradition celebrated by Riegl. On the other hand, especially after rereading the words written by Holanda about the art piece, we could also connect him to the portrait included in the religious narrative. These many possibilities of approach regarding the painting attributed to Nuno Gonçalves reinforce the attention that should be given when relating a geographic unit to artistic shapes or models.¹⁷

[Fig. 5] Going back to Francisco de Holanda and to his appreciation of the possible "group portrait" made by Nuno Gonçalves, we should analyze the single group portrait of his authorship that has survived. Dated between 1552 and 1554, that is, finished a few years after having written "To take from the natural", it is a representation of the "Annunciation of Our Lady of Bethlehem" (1552-54, National Museum of Ancient Art, Lisbon), possibly commissioned by João III and Catherine of Austria for the Jerónimos Monastery.¹⁸

Francisco de Holanda includes a religious narrative in the painting, as in Ghirlandaio's example, and paints D. João III's family to the left, as a

uma unidade geográfica a uma forma ou modelo artístico.¹⁷

[Fig. 5] Retornando à figura de Francisco de Holanda e à sua apreciação do possível "retrato em grupo" feito por Nuno Gonçalves, cabe analisarmos o único retrato em grupo de sua autoria que nos foi legado. Datada entre os anos de 1552 e 1554, ou seja, concluída poucos anos após o término da escrita de "Do tirar pelo natural", temos aqui uma representação da "Anunciação da Nossa Senhora de Belém" (1552-54, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa), possivelmente encomendada por D. João III e Dona Catarina de Áustria para o Mosteiro dos Jerónimos.¹⁸

Francisco de Holanda insere na pintura uma narrativa religiosa, tal qual o nosso exemplo de Ghirlandaio, e pinta a família de D. João III à esquerda, dentro do modelo do retrato de comandante ou retrato de doador. Do outro lado da tela, um grupo de religiosos louva de modo expansivo a figura da Virgem Maria. Enquanto isso, as pessoas que encomendaram a obra se encontram em oração/ admiração discreta da figura religiosa ao centro. Seus corpos, tomando os polos analíticos propostos por Alois Riegl, parecem estar entre a coordenação para o espectador e a subordinação à ação interna. A figura do papa Júlio III, à direita e quase integralmente de costas para nossos olhos, é o que mais movimentava seu corpo, chegando mesmo a se colocar de joelhos e a unir suas mãos no gesto da oração. O cardeal D. Henrique, trajando vermelho e ao fundo deste grupo, também coloca suas mãos à frente, assim como o infante D. Luís, ao seu lado. Já D. João III, à esquerda do papa, apenas volta seu olhar para a presença santa, abraçado ao príncipe D. João, que apenas ensaia um erguer de mãos.

Que relações podem ser feitas entre esta obra de Francisco de Holanda e a obra atribuída a Nuno Gonçalves? Em ambas as obras há um esforço pelo retrato em grupo. O modo como Holanda tenta dar ritmo ao seu retrato por meio do jogo de diferentes ângulos dos rostos retratados lembra o modo como o

¹⁷ As mentioned by Luiz Marques, "When admitting that the concept of model in the history of the art of the Renaissance remains as an indispensable mental tool, it will be the case of rethinking its determinations, avoiding, if possible, the logic of the circularity inherited from Burckhardt" ("Al admitirse que el concepto de modelo en la historia del arte del Renacimiento permanece como una herramienta mental imprescindible, será entonces el caso de repensar sus determinaciones, evitando si posible la lógica de la circularidad legada por Burckhardt") in MARQUES, Luiz. "Una paradoja sobre las relaciones entre Italia y España en el Renacimiento y la hipótesis de un modelo español" in *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*. Valladolid: Universidade de Valladolid, 2004, p. 81.

¹⁸ ALVES, José da Felicidade. *Introdução ao estudo da obra de Francisco de Holanda*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986, pp. 96-98.

¹⁷ Como diz Luiz Marques, "Al admitirse que el concepto de modelo en la historia del arte del Renacimiento permanece como una herramienta mental imprescindible, será entonces el caso de repensar sus determinaciones, evitando si posible la lógica de la circularidad legada por Burckhardt" in MARQUES, Luiz. "Una paradoja sobre las relaciones entre Italia y España en el Renacimiento y la hipótesis de un modelo español" in *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*. Valladolid: Universidade de Valladolid, 2004, p. 81.

¹⁸ ALVES, José da Felicidade. *Introdução ao estudo da obra de Francisco de Holanda*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986, pp. 96-98.

“Políptico de São Vicente” é pintado. Uma das maiores diferenças aqui, porém, é técnica: a obra atribuída a Nuno Gonçalves é uma pintura em escala monumental, medindo no total cerca de 207 x 504 cm e pintada a óleo e a têmpera. A “Anunciação”, de Holanda, é uma pequena obra de cerca de 32 x 45 cm, realizada também a óleo sobre madeira. A harmonia em grande escala vista na pintura do século XV é substituída por um grupo de retratos que é deveras inverossímil, seja pela falta de realce nos olhos destes homens e mulheres, seja pelo seu escalonamento de cabeças que parecem flutuar. As figuras pintadas por Holanda não parecem “respirar” como as figuras representadas por Nuno Gonçalves. Além disso, a utilização de palavras douradas que indicam as identidades dos retratados, se por um lado não deixa margem para dúvida de que as fisionomias do “Políptico de São Vicente” nos legaram, por outro pode denotar um artifício arcaizante, relacionável, por exemplo, com a pintura religiosa produzida durante os séculos XIV e meados do XV.

Se Francisco de Holanda elogia o “retrato em grupo” de Nuno Gonçalves, mas enquanto retratista não segue propriamente as trilhas de sua “águia”, com quais outras tradições de imagens ele estava a dialogar ao realizar este seu retrato da família de D. João III? Uma resposta plausível parece advir da própria escala desta pintura: se recortarmos apenas o retrato pintado por Holanda, teremos uma imagem de cerca de 18 x 14,5 cm, ou seja, uma imagem menor do que o tamanho de uma folha de papel A4. Parece, portanto, que se Holanda dialoga com alguma tradição imagética latente em Portugal, esta é a tradição da miniatura.

[Figs. 6 e 7] Uma série de miniaturas a óleo (16 x 13 cm) da coleção da Galleria Nazionale di Parma foi atribuída a Francisco de Holanda pelos historiadores Giuseppe Bertini e Annemarie Jordan-Gschwend, que as dataram como sendo de meados do século XVI.¹⁹ Trata-se de vinte e quatro retratos que representam tanto a família Farnese, quanto a família de D. João III. Bertini²⁰ localiza os modelos nos quais estão baseadas as efígies dos Farnese (Tiziano Vecellio), ao passo que Jordan-Gschwend estabelece alguns cruzamentos entre as miniaturas da família real portuguesa e a retratística aqui já comentada, de Anthonis Mor. A historiadora diz que é “[...] legítimo supor que as miniaturas

commissioned portrait or portrait of donor. In the other side of the canvas, a group of religious people expansively praises the figure of the Virgin Mary. Meanwhile, the people who commissioned the artwork meet while discretely admiring the religious figure in the center. Their bodies, considering the analytical poles suggested by Alöis Riegl, seem to be between the coordination to the spectator and the subordination to the internal action. The character of Pope Julius III, to the right and almost completely turning his back to the observer, is the one who most moves his body, even kneeling and putting his hands together in the gesture of praying. The Cardinal D. Henrique, wearing red and in the back of this group, also puts his hand in front of his body, as well as the Infant D. Luís, by his side. D. João III to the left of the Pope, only brings his gaze to the saintly presence, hugging prince D. João, who only starts to raise his hands.

What relationships can be established between Francisco de Holanda’s artwork and the one attributed to Nuno Gonçalves? In both paintings there is an attempt to be a group portrait. The way through which Holanda tries to give rhythm to his portrait, playing with different angles in the portrayed faces, recalls the way the “Polyptych of St Vincent” is painted. One of the greatest differences here, however, is the technique: the artwork attributed to Nuno Gonçalves is a painting in monumental scale, measuring about 207 x 504 cm and painted in oil and tempera. Holanda’s “Annunciation” is a small artwork measuring only around 32 x 45 cm, also painted in oil on wood. The harmony in big scale seen in the fifteenth century painting is replaced by a group of portraits that is very implausible for the lack of highlight in the eyes of those men and women, or for the scaling of heads that seem to float. The figures painted by Holanda do not seem to “breathe”, as do the ones represented by Nuno Gonçalves. Besides, on one hand, if the use of golden words that indicate the identity of people portrayed do not let any doubt about the physiognomies in the “Polyptych St Vincent”, on the other hand they can denote an archaizing resource, relatable, for example, with the religious painting produced in the fourteenth and the middle of the fifteenth century.

If Francisco de Holanda praises the “group portrait” of Nuno Gonçalves but, as a portraitist, does not follow properly the “tracks of his ‘eagle’”, with which other traditions of images was he convers-

¹⁹ JORDAN-GSCHWEND, Annemarie. *O retrato de corte em Portugal – o legado de Antonio Moro (1552-1572)*. Lisboa: Quetzal Editores, 1994, p. 43.

²⁰ BERTINI, Giuseppe. “Le miniature farnesiane”. *FMR*. Milão, nº 74, 1989, pp. 83-91.

ing when he made this portrait of D. João III's family? A plausible answer seems to come from the very scale of the painting: if we cut only the portrait painted by Holanda, we will have an image of about 18 x 14,5 cm, that is, an image that is smaller than an A4 sheet paper. It seems, then, that if Holanda converses with a latent pictorial image in Portugal, it is the tradition of the miniature.

[Figs. 6 and 7] A series of miniatures in oil (16 x 13 cm) from the collection of the Galleria Nazionale di Parma was attributed to Francisco de Holanda by the historians Giuseppe Bertini and Annemarie Jordan-Gschwend, who dated them from the middle of the sixteenth century.¹⁹ There are twenty-four portraits that represent the Farnese Family, as well as D. João III's family. Bertini²⁰ locates the models on which the Farnese effigies are based (Tiziano Vecellio), while Jordan-Gschwend establishes a few crossings between the miniatures of the Portuguese royal family and the portraiture of Anthonis Mor, formerly mentioned. The historian says that it is "legit to suppose that the Farnese miniatures had been commissioned in 1565 by the queen of Portugal as a wedding gift for her niece Maria of Portugal, future princess of Parma".²¹

Eight are the portraits of the family of D. João III, including the effigy of Joanna of Austria, Charles V's daughter and wife of the Prince João of Portugal (1550-70, Galleria Nazionale de Parma). Thinking about the relationship of this painting with other produced during the sixteenth century in Portugal, it inevitably comes to mind another portrait of Joanna of Austria, painted by the Portuguese Cristóvão de Morais (1533, Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brussels). Also observing the portraits that Holanda made in miniature of João III and Catherine of Austria, the copies made after Anthonis Mor are evident.

[Figs. 8, 9, 10 and 11] Regarding the two other miniatures, the ones of Maria of Portugal and Isabella of Braganza, we wonder if Holanda had in fact copied a painter or if he himself had made portraits "taken from the natural" of the two members of the court. Mor's paintings that can have been

Farnese tenham sido encomendadas em 1565 pela rainha de Portugal, como presente de casamento para sua sobrinha Dona Maria de Portugal, futura princesa de Parma".²¹

Oito são os retratos da família de D. João III, incluindo a efígie de Dona Joana de Áustria, filha de Carlos V e esposa do Príncipe D. João de Portugal (1550-70, Galleria Nazionale di Parma). Pensando nas relações desta pintura com outras produzidas durante o século XVI em Portugal, é inevitável vir à mente outro retrato de Dona Joana de Áustria, pintado pelo português Cristóvão de Morais (1533, Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelas). Ao observarmos também os retratos que Holanda fez em miniatura de D. João III e Dona Catarina de Áustria, ficam claras as cópias feitas de obras de Anthonis Mor.

[Figs. 8, 9, 10 e 11] Quanto a outras duas miniaturas, as de Dona Maria de Portugal e Dona Isabel de Bragança, perguntamos se Holanda efetivamente teria copiado algum pintor ou se ele mesmo teria realizado retratos "tirados pelo natural" das duas integrantes da corte. As obras de Mor que podem ter servido como modelos não foram encontradas, e a ausência dessas imagens nos leva a refletir sobre até que ponto uma interpretação que quase sempre vê a produção de Francisco de Holanda enquanto cópia (tal qual Jordan-Gschwend faz em seu livro) é válida para sua produção de imagens.

[Figs. 12 e 13] Todos estes integrantes miniaturizados da corte de D. João III também foram incluídos dentro do retrato de família feito por Holanda em sua "Anúnciação". Dona Catarina é pintada com outra veste, mas com a mesma posição da cabeça e com um leve abrir de lábios que dá certo movimento à composição. Enquanto isso, Dona Maria de Portugal é representada de modo invertido, porém com a mesma expressão sonolenta nos olhos e as mesmas joias em seu cabelo. Ao fundo do retrato em grupo, enxergamos Dona Isabel de Bragança com o mesmo traje religioso. As letras douradas que apontam nas miniaturas as identidades dos retratos também estão na pequena pintura de Holanda, como já aqui comentado. Deste modo, podemos dar uma nova interpretação à inclusão destas palavras, para além de uma tradição arcaizante, inserindo o campo da miniatura e da iluminura em nossa interpretação.

Com isso, ao apreciar novamente a "Anúnciação", de Francisco de Holanda, é possível ler esse grupo de pessoas como um

¹⁹ JORDAN-GSCHWEND, Annemarie. *O retrato de corte em Portugal – o legado de Antonio Moro (1552-1572)*. Lisboa: Quetzal Editores, 1994, p. 43.

²⁰ BERTINI, Giuseppe. "Le miniature farnesiane". *FMR*. Milão, nº 74, 1989, ps. 83-91.

²¹ Idem to footnote 147.

²¹ *Idem* a nota 147.

grupo de miniaturas, visto também a fileira de rostos em que esse retrato se transforma a partir do segundo plano de figuras, logo atrás de D. João III e do papa Júlio III. A pequena escala deste retrato, quando colocada ao lado das miniaturas de Parma, contribui para esta interpretação.

[Figs. 14, 15 e 16] Os retratos iluminados por Francisco de Holanda para seu “Álbum de desenhos das antigualhas” (1538-40, Biblioteca do Mosteiro do Escorial) merecem destaque. Logo após a portada desta série de desenhos, como imagens introdutórias à obra, temos um retrato de Michelangelo Buonarroti e outro do então papa Paulo III. Ao observar esta segunda imagem, imediatamente a figura pintada por Holanda do papa Júlio III vem à mente. É como se Francisco de Holanda tivesse rotacionado a figura papal iluminada e a colocasse perante a Virgem Maria. Não apenas a estrutura do corpo é semelhante, como as mãos erguidas à frente (em oração na pintura e denotando a fala ou a bênção na iluminura) com seus dedos longos e finos aparecem em ambas as composições. As outras figuras que estendem suas mãos também lembram o modo como Holanda dá forma às mãos do papa Paulo III. Os tons dourados da vestimenta papal se repetem nessa iluminura e as palavras que informam quanto à identidade do retratado aqui aparecem em formato de circunferência, assim como o retrato em si.

Ao olhar os dois outros retratos inseridos no “Álbum de desenhos das antigualhas”, ou seja, os de Michelangelo Buonarroti e do doge Pietro Lando, o formato circular também encontrado no retrato do papa Paulo III chama a atenção. Quando em dois dos três retratos percebemos que os homens são representados em perfil, o primeiro modelo que nos vem à mente são as moedas romanas antigas que estampavam as efígies dos imperadores, gerais e integrantes do governo da República e do Império Romano do Ocidente. Tais imagens podem ter sido apreciadas por Francisco de Holanda durante sua estada em Roma entre os anos de 1538 e 1540 ou mesmo poderiam existir dentro da corte de D. João III em coleções.

Ao comparar estes retratos com, por exemplo, uma moeda celebrativa do imperador Tibério Cláudio (42 a.C.-37 d.C.), o rosto em perfil é o primeiro elemento que merece destaque. Seguindo a isto, a opção por circundar o retrato com a identificação em latim do retratado também está presente não apenas nos retratos em perfil feitos por Holanda, mas também no retrato do papa Paulo III. Por outro lado, se nas moedas romanas geralmente

models were not found, and their absence make us think to what extent an interpretation that almost always sees the production of Francisco de Holanda as a copy (as Jordan-Gschwend wrote in her book) is valid for his production of images.

[Figs. 12 and 13] All the miniature members of the court of João III have also been included in the family portrait made by Holanda in his “Annunciation”. D. Catherine is painted with another vest, but with the head in the same position and with the lips slightly opened, which gives motion to the composition. On the other hand, D. Maria of Portugal is represented inverted, but with the same sleepy expression in her eyes and the same jewelry in her hair. In the back of the group portrait, we see Isabella of Braganza with the same religious garment. The golden letters that point out, in the miniatures, the identities of the portraits, are also in Holanda’s small painting, as previously mentioned here. Thus, we can provide a new interpretation to the inclusion of those words, further then an archaizing tradition, including the field of miniature and illumination in our interpretation.

Therefore, when observing once more Francisco de Holanda’s “Annunciation”, it is possible to read this group of people as a miniature group, also considering the line of faces in which the portrait turns to, from the second plane of figures on, right behind D. João III and the Pope Julius III. The small scale of this portrait, when put beside the miniatures from Parma, contributes to this interpretation.

[Figs. 14, 15 and 16] The portraits illuminated by Francisco de Holanda for his “Album of Ancient drawings” [Álbum de desenho das antigualhas] (1538-40, Biblioteca do Mosteiro do Escorial) deserve to be highlighted. Right after the front of this series of drawings, as introductory images to the work, we have a portrait of Michelangelo Buonarroti and another of the then Pope Paul III. When observing this second image, the figure of Pope Julius III painted by Holanda comes to mind. It is as if Francisco de Holanda had turned the illuminated papal figure and put it in front of the Virgin Mary. It is not only the structure of the body that is similar, like the hands raised to the front (praying in the painting and denoting speech or blessing in the illumination) with its long and thin fingers appearing in both compositions. The other figures who raise their hands also remind us of the way Holanda gives shape to the hands

of Pope Paul III. The golden tons of the papal vesture repeat themselves in the illumination and the words that inform about the identity of the person portrayed here appear in the shape of a circumference, as well as the portrait itself.

Looking to the other two portraits included in the “Album of Ancient drawings”, that is, those of Michelangelo Buonarroti and of doge Pietro Lando, the circular shape also seen in the portrait of Pope Paul III calls attention. When, in two of the portraits, we realize that the men are represented in profile, the first models that comes to mind are the ancient Roman coins that used to show the effigies of the Emperors, generals and members of the government of the Republic and the Western Roman Empire. Such images can have been observed by Francisco de Holanda during his stay in Rome between the years 1538 and 1540, or even could have existed in collections inside the court of D. João III.

Comparing these portraits with, for example, a celebrative coin of the Emperor Tiberius Claudius (42 B.C. – 37 A.D.), the face in profile is the first element that deserves to be highlighted. Following that, the option of circling the portrait with the Latin identification of the person portrayed is also present not only in the profile portraits made by Holanda, but also in the portrait of Pope Paul III. On the other hand, if in the Roman coins the Emperors are usually portrayed as turned to our right side, in Holanda’s portraits the profiles are turned to the left. While only one side of the face and the neck are represented in these coins, in Holanda’s illuminations one third of the body is showing and with the significant inclusion of the arms, as in the case of Michelangelo’s portrait.

[Figs. 17 and 18] The laurel on Tiberius’s head are taken to the back of the composition and recoded as an attribute of Michelangelo Buonarroti. The same can be said about the crown of roses to his left and also about the keys of the church right above Paul III’s head. Such organization of the attributes of the portrait, without the need of putting them on a table or of being carried by the human figures, also occurs in the ancient Roman portraiture. This can be seen, for example, in a posthumous portrait of Pompey, the Great (106 – 48 B.C.), in which he is associated with Neptune due to his famous maritime campaigns. Being the Roman tradition that of portraying only he face of the Emperors, it is fair that their attributes

os imperadores se encontram retratados virados para o nosso lado direito, nos retratos holandianos os perfis voltam-se para a esquerda. Enquanto nestas moedas apenas um lado do rosto e do pescoço é representado, nas iluminuras de Holanda um terço do corpo está à mostra e com a inclusão significativa dos braços, como no caso do retrato de Michelangelo.

[Figs. 17 e 18] Os louros que se encontram sobre a cabeça de Tibério são levados para o fundo da composição e são recodificados como um atributo de Michelangelo Buonarroti. O mesmo pode ser dito da coroa de rosas ao seu lado esquerdo e também das chaves da Igreja logo acima de Paulo III. Tal organização de atributos dos retratos, sem a necessidade de colocá-los sobre uma mesa ou mesmo ser portados pelas figuras humanas, também ocorre dentro da retratística romana antiga. Isto pode ser visto, por exemplo, em um retrato póstumo de Pompeu, o Grande (106 a.C.-48 a.C.), em que ele é associado a Netuno devido às suas célebres campanhas marítimas. Sendo a tradição romana a de retratar apenas o rosto dos imperadores, é justo que seus atributos apenas possam repousar ao lado da efígie ou então no verso da moeda. As imagens de Francisco de Holanda parecem, portanto, uma releitura da antiguidade romana pelo viés da iluminura. Imagens que celebram o poder político (Pietro Lando), artístico (Michelangelo Buonarroti) e religioso (Paulo III) e que condizem com o projeto do “Álbum de desenhos das antigualhas” de sintetizarem obras, costumes e pessoas com quem Francisco de Holanda teve contato durante sua viagem à Itália.

[Fig. 19] Não devemos nos esquecer de que o pai de Francisco de Holanda, Antônio de Holanda, era iluminador e pertencente à corte de D. Manuel. Não por acaso, voltando às suas “Tábuas dos maiores artistas da Renascença”, logo após a listagem das “águias” da “pintura moderna”, Francisco irá listar “os famosos iluminadores da Europa”. Seu pai figura em primeiro lugar: “A Antonio D’Ollanda, meu pai, podemos dar a palma e juízo, por ser o primeiro que fez e achou em Portugal o fazer suave de preto e branco, muito melhor que em outra parte do mundo”.²²

Parte da produção de iluminuras de Antônio de Holanda diz respeito a árvores genealógicas. Quando são comparados os retratos inseridos dentro da “Genealogia de Manuel Pereira”

²² HOLANDA, Francisco de. *Diálogos em Roma*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984, p. 90.

(1534, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa) com os retratos de seu filho no “Álbum de desenhos das antigualhas”, a ponte anterior feita com as moedas romanas pode ser ampliada. Trata-se de uma árvore genealógica cujos retratos estão dentro de circunferências. Se destacarmos o retrato de D. Manuel no topo de uma página da obra, temos, inclusive, o mesmo desenho de círculo encontrado na obra de Holanda. Não apenas isso, mas o posicionamento de seu corpo é semelhante ao do papa Paulo III, além da inserção de uma sombra à sua direita, como no retrato de Pietro Lando. A mão de D. Manuel, que segura uma espada que em sua ponta tem uma esfera armilar, é tão flutuante e pouco verossímil quanto as mãos de Michelangelo que surgem da veste preta iluminada por Francisco de Holanda.

[Figs. 20 e 21] A “Genealogia do Infante D. Fernando” (1530-34, British Museum, Londres), possuidora de um projeto genealógico que se inicia com o Tronco de Magog, perpassa os troncos de Leão, Castela e Hungria, até chegar aos troncos da família real portuguesa, sendo também realizada por Antônio de Holanda e em parceria com Simon Bening.²³ Neste exemplo acima, o quinto fólio, relativo aos reis de Aragão, além de os retratos aparecerem circunscritos em uma espécie de janela, outros podem ser os pontos de contato com a produção de Francisco de Holanda. Encontramos as mesmas cores utilizadas na paleta de seu caderno de desenhos. Além disso, se ali as identidades dos retratos apareciam em círculo e se na “Anúnciação” elas eram dadas por meio do dourado, aqui elas são inscritas dentro dos limites de seus enquadramentos, acima dos retratados. Aqui enquadrados em meio corpo, os modos como estas figuras são pintadas irão lembrar a forma como a família de D. João III é representada também na “Anúnciação” de Francisco de Holanda. Se sobrepuséssemos alguns destes retratos teríamos mesmo uma espécie de inventário de poses que pode ser pensado como um ponto de partida para o retrato feito pelo filho de Antônio de Holanda.

Simon Bening, inclusive, é listado por Holanda entre os grandes iluminadores europeus: “Mestre Simão entre os flamengos foi o mais gracioso coloridor e que melhor lavrou as árvores e os longes”.²⁴ Antônio de Holanda foi o responsável pelo projeto

²³ AGUIAR, Antônio de. *A genealogia iluminada do infante Dom Fernando por Antônio de Holanda e Simão Bening*. Lisboa, 1962.

²⁴ HOLANDA, Francisco de. *Diálogos em Roma*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984, p. 90.

can only rest next to the effigy, or in the back of the coin. The images of Francisco de Holanda seem, therefore, to be a rereading of ancient Rome through illumination. Images that celebrate the political (Pietro Lando), artistic (Michelangelo Buonarroti) and religious power (Paulo III) and that are consistent with the project of the “Album of Ancient drawings” of synthesizing artworks, habits and people with whom Francisco de Holanda had contact throughout his trip to Italy.

[Fig. 19] We should not forget that Francisco de Holanda’s father, Antônio de Holanda, was illuminator and belonged to the court of D. Manuel. It was not a coincidence that, returning to his “Plates of the greatest artists from the Renaissance”, right after listing the “eagles” of the “modern painting”, Francisco would list “the famous illuminators in Europe”. His father stands in the first position: “To Antonio D’Ollanda, my father, we can give the palm and the wisdom, for being the first one who made and found in Portugal the gentle did of the black and white, much better than in other parts of the world”.²²

Part of Antônio de Holanda’s illumination production regards family trees. When the portraits included in the “Genealogy of Manuel Pereira” (“Genealogia de Manuel Pereira”) (1534, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisbon) are compared with the portraits of his son in the “Album of Ancient drawings”, the bridge previously made with Roman coins can be extended. It is a family tree whose portraits are inside circumferences. If we highlight the portrait of D. Manuel in the top of a page of that work, we will have the same circle as can be found in Holanda’s work. Not only that, but the position of his body is similar to that of Pope Paul III, besides a shadow included in the right, as in the portrait of Pietro Lando. The hand of D. Manuel, that holds a sword with an armillary sphere on the top, seems to be floating and is as little plausible as Michelangelo’s hands that appear from the black vest, illuminated by Francisco de Holanda.

[Figs. 20 e 21] The “Genealogy of the Infant D. Fernando” (“Genealogia do Infante D. Fernando”) (1530-34, British Museum, London), which has a genealogical project that starts with the Trunk of Magog, runs through the Trunk of

²² HOLANDA, Francisco de. *Diálogos em Roma*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984, p. 90.

Lion, Castilla and Hungary until the Trunks of the royal Portuguese family, also being made by Antônio de Holanda in collaboration with Simon Bening.²³ In this example above, the fifth folio, regarding the kings of Aragon, besides having the portraits circumscribed in a kind of window, there can be other points of contact with Francisco de Holanda's production. We find the same colors that are used in the pallet in his sketchbook. Besides, if the identities of the portraits there appear in circles and if in the "Annunciation" they are present in gold, here they are inscribed within the limits of its frames, above the models. Framed in half body, the ways these figures are painted recall how the family of D. João III is represented, also in Francisco de Holanda's "Annunciation". If we could overlap some of these portraits, we would have a kind of inventory of poses that can be thought as a starting point for the portrait made by the son of Antônio de Holanda.

Simon Bening is even listed by Holanda among the great European illuminators: "Master Simon among the Flemish was the most graceful colorist and who best plowed the trees and the far away".²⁴ Antônio de Holanda was the responsible for the drawing project of the "Genealogy of the Infant D. Fernando" ("Genealogia do Infante D. Fernando") and Bening was the colorist. The poles "drawing and color" appear in between the lines of this phrase by Francisco de Holanda. Associating a "Flemish" with color is, once more, putting aside the artistic production of the "North of Europe", while aiming to celebrate the good "drawing" of his own father, a Portuguese man.

The art historian Rafael Moreira draws attention to the last two chapters of "On Ancient Painting" entitled "On all genre and manners of painting" ("De todos os gêneros e modos do pintar").²⁵ In these texts, Holanda makes a kind of summary of the existing types of painting, that is, of the painting techniques that he knows and admires. In the first place he mentions the importance of the drawing: "The sketch produces the design, which is the proportion and order of the painting, and

em desenho da "Genealogia do Infante D. Fernando" e Bening, o colorista. Os polos "desenho e cor" surgem nas entrelinhas desta frase de Francisco de Holanda. Associar um "flamengo" com a cor é, mais uma vez, colocar em detrimento a produção artística do "Norte da Europa", visando celebrar o bom "desenho" realizado por seu próprio pai, um português.

O historiador da arte Rafael Moreira chama a atenção para os dois últimos capítulos de "Da pintura antiga", intitulados "De todos os gêneros e modos do pintar".²⁵ Nestes textos, Holanda irá fazer uma espécie de resumo em torno dos tipos de pintura existentes, ou seja, das técnicas de pintura que ele conhece e admira. Em primeiro lugar, ele comenta a importância do desenho: "O esquisso produz o desenho que é a proporção e ordem da pintura, e a invenção e decoro dela".²⁶ Na sequência ele inicia seus comentários sobre os "modos de pintar" justamente com a iluminação:

[...] aqui ponho eu a iluminação em que me eu criei, pela obra que com pincel se faz mais delicadamente e mais suave e divina; e que é grande parte e mui necessária o começar por ela, para a perfeição e paciência e para as misclas de todas as cores da pintura. [...] A iluminação de branco e preto sobre pergaminho virgem e toques de ouro moído: esta é minha própria arte, e esta é a própria celestial maneira de pintura em este mundo. E meu pai foi o primeiro que a fez em Portugal em perfeição e fora da rusticidade, e com muita suavidade [...].²⁷

Só depois de comentar as técnicas e grandes iluminadores que Francisco de Holanda irá voltar suas reflexões para a pintura a óleo, a pintura em afresco, a têmpera, a *grotesca*, o estuque, os mosaicos e vitrais, exatamente nesta ordem. Rafael Moreira chama a atenção, portanto, para o lugar privilegiado da iluminura dentro de um estatuto dos "modos de pintar" na teoria holandiana.

O carácter perfeitamente subjectivo e original desta hierarquia das artes ressalta quando a confrontamos com a introdução às famosas *Vidas dos Pintores* de Jorge Vasari, de 1550. Vasari confere posição cimeira ao fresco, à têmpera e ao óleo (por esta ordem), e trata em seguida de uma dezena de outras técnicas menores, do

²³ AGUIAR, Antônio de. *A genealogia iluminada do infante Dom Fernando por Antônio de Holanda e Simão Bening*. Lisboa, 1962.

²⁴ HOLANDA, Francisco de. *Diálogos em Roma*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984, p. 90.

²⁵ *Idem*.

²⁵ *Idem*.

²⁶ HOLANDA, Francisco de. *Da pintura antiga*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984, pp. 87-92.

²⁷ HOLANDA, Francisco de. *Da pintura antiga*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984, pp. 88.

esgrafito ao vitral e ao mosaico – porém sem dedicar uma linha sequer à iluminura!²⁸

O próprio artista explicita sua filiação com a iluminura devido à sua educação artística dentro desta técnica e, como possível causa disso, à experiência de seu pai. Não apenas o texto “Da pintura antiga” aponta para esta sua relação com a pequena escala, mas quando o autor se coloca em diálogo junto a Brás Pereira em “Do tirar pelo natural”, esse tópico novamente vem à tona. Sabendo que este seu amigo, nascido no Porto, também era artista e conhecido precisamente por seu talento com a iluminura, novamente a formação de Francisco de Holanda pode ser lembrada. Mais do que isso, segundo John Bury, a portada de um “Livro de armas” seu, datado de 1575, seria justamente um autorretrato do artista dentro de seu gabinete.²⁹ A iluminura aqui seria tanto a técnica de realização desta imagem, quanto seu tema, vide a representação do artista dentro de seu ambiente de trabalho.

Segundo Sylvie Deswarte-Rosa³⁰ e Francisco de Macedo,³¹ a iluminura durante o século XVI possuía um estatuto diferenciado em comparação com o restante da Europa. Em outros ambientes artísticos a invenção da imprensa e a gravura substituem a iluminura. As galerias de retratos na Itália, tal qual a que Giorgio Vasari acaba por criar em suas “Vidas” por meio de gravuras, ou que Paolo Giovio cria em Como, a fim de organizar efígies de homens célebres, em Portugal eram representadas por iluminuras e árvores genealógicas.

A produção de imagens iluminadas em Portugal, especialmente durante e após o reinado de D. Manuel, apaixonado pelos livros iluminados, é muito valorizada. Isto se justifica, segundo Deswarte-Rosa e Macedo, devido às trocas comerciais e artísticas entre Portugal, Flandres e França, territórios onde a produção de

its invention and the decorum”.²⁶ Following, he begins his comments about the “manners of painting” precisely with illumination:

... here I put illumination, in which I created myself, by the artwork that is more delicately and smooth and divine made with brush; and which is a great deal and very necessary to begin with it, for perfection and patience and for the mixtures of all the colors of painting. (...) The illumination in black and white on virgin parchment and touches of ground god: this is my own art, and this is the very celestial manner of painting in this world. And my father was the first who made it in Portugal with perfection and out of rusticity, and with great gentleness...²⁷

Only after commenting on the techniques and the great illuminators will Francisco de Holanda turn his considerations to oil, fresco and tempera painting, *grotesque*, stucco, mosaic and stained glass, precisely in this order. Rafael Moreira calls attention, therefore, to the privileged place of illumination within the “manners of painting” in Holanda’s theory.

The perfectly subjective and original character of this hierarchy of the arts emerges when we confront them with the introduction to the famous *Lives of the Artists* by Giorgio Vasari, from 1550. Vasari grants prominent position to fresco, tempera and oil (in this order), and addresses next a dozen of other minor techniques, from sgraffito to stained glass and mosaic – however without even mentioning illumination!²⁸

The artist himself clarifies his filiation to illumination due to his artistic education within this technique and, as a possible cause, to his father’s experience. Not only the text “On Ancient Painting” points to this relationship in small scale, but when the author puts himself in dialogue with Brás Pereira in “To take from the natural”, the same topic comes out. Bearing in mind that his friend born in Porto was also an artist and known precisely for his talent with illumination,

²⁶ HOLANDA, Francisco de. *Da pintura antiga*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984, pp. 87-92.

²⁷ HOLANDA, Francisco de. *Da pintura antiga*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984, pp. 88.

²⁸ MOREIRA, Rafael. “Novos dados sobre Francisco de Holanda”. *Sintria*. Lisboa, vol. I-II, 1982-1983, p. 649.

²⁸ MOREIRA, Rafael. “Novos dados sobre Francisco de Holanda”. *Sintria*. Lisboa, vol. I-II, 1982-1983, p. 649.

²⁹ HOLANDA, Francisco de. *Del sacar por el natural – según la traducción de Manuel Denis (1563)*. Edição de John Bury. Madri: Ediciones Akal, 2008, p. 20.

³⁰ DESWARTE, Sylvie. *Les enluminures de la Lettura Nova (1504-1552): étude sur la culture artistique au Portugal au temps de l’Humanisme*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian; Centro Cultura Português, 1977.

³¹ MACEDO, Francisco de. “Breves considerações sobre a iluminura no período dos Descobrimentos”. *A iluminura nos Descobrimentos*. Lisboa: Editora Figueirinhas, 1990.

once again the education of Francisco de Holanda can be remembered. More than that, according to John Bury, the frontispiece of one of his “Book of arms”, dated in 1575, would be precisely a self-portrait of the artist inside his cabinet.²⁹ The illumination here would be both the technique of the image and its theme, vide the representation of the artist inside his work environment.

According to Sylve Deswarte-Rosa³⁰ and Francisco de Macedo,³¹ the illumination during the sixteenth century had a differentiated status if compared to the rest of Europe. In other artistic environments, the invention of press and engraving replaced illumination. The portrait galleries in Italy, such as the one Giorgio Vasari created in his “Lives” through engravings, or as the one Paolo Giovio created in Como, aiming to organize effigies of famous men, in Portugal, were represented as illumination and family trees.

The production of illuminated images in Portugal, especially during and after the reign of D. Manuel – who loved illuminated books – is very valued. This is justified, according to Deswarte-Rosa and Macedo, due to the commercial and artistic exchanges among the Portuguese, Flemish and French territories, where the production of illumination was still eminent.³² These books would

iluminuras ainda era eminente.³² Estes livros estariam entre “o tesouro e o monumento”, sendo um dos mais famosos a série de sessenta livros intitulada “Leitura Nova”. Esta, inclusive, conta também com a autoria de Antônio de Holanda.

Se por um lado algumas frases de Francisco de Holanda fazem coro ao nosso esforço por interpretar seus retratos junto à produção de iluminuras e miniaturas em Portugal, outras delas parecem advir de uma apreciação direta da pintura de retratos italiana. Ao analisar sua própria produção de retratos, muito do que é afirmado enquanto preceito em “Do tirar pelo natural” não condiz com o que foi produzido por suas mãos.

No retrato de Michelangelo Buonarroti, em seu “Álbum de desenhos das antigualhas”, já temos como principal dissonância a opção pelo retrato em perfil. Segundo Holanda, a melhor forma de se retratar um indivíduo é de modo “treçado”, ou seja, com o rosto em três quartos.³³ Ao optar por outra solução formal, o tão necessário “realço nos olhos”³⁴ que Holanda defenderá ao final de sua escrita, não é perceptível. Nem o traje colocado em Michelangelo tem a fidedignidade que ele prega no capítulo “Do vestido”: “[...] que sempre prometa estar debaixo dele a pessoa escondida e coberta fielmente [...]”.³⁵ No retrato de Pietro Lando encontramos os mesmos problemas de defasagem entre imagem e texto presentes no “Retrato de Michelangelo”.

O único destes seus retratos que faz correspondência com

²⁹ HOLANDA, Francisco de. *Del sacar por el natural – según la traducción de Manuel Denis (1563)*. Edição de John Bury. Madri: Ediciones Akal, 2008, p. 20.

³⁰ DESWARTE, Sylvie. *Les enluminures de la Leitura Nova (1504-1552): étude sur la culture artistique au Portugal au temps de l’Humanisme*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian; Centro Cultura Português, 1977.

³¹ MACEDO, Francisco de. “Breves considerações sobre a iluminura no período dos Descobrimentos”. *A iluminura nos Descobrimentos*. Lisboa: Editora Figueirinhas, 1990.

³² “Starting the sixteenth century, Europe has begun to prefer printed books illustrated with engravings; conversely, in Portugal the preference for decorated manuscripts remained, which were considered more consistent with the greatness of an empire. This way, while illumination would agonize in the traditionally producing centers, it flourished among us vigorously and with the great novelty of spreading to aulic and secular books. These, when emulating and competing in splendor with the religious books follow, in a first moment, their costumes. It is the expansion of the illumination into the laic culture that constitutes one of the fundamental vectors of its flourishing in the reign of D. Manuel” (“Entrado o século XVI, a Europa começou a preferir livros impressos e ilustrados com gravuras; inversamente em Portugal continuou a preferência pelos manuscritos decorados, considerados mais consentâneos com a grandeza de um império. Deste modo, enquanto

³² “Entrado o século XVI, a Europa começou a preferir livros impressos e ilustrados com gravuras; inversamente em Portugal continuou a preferência pelos manuscritos decorados, considerados mais consentâneos com a grandeza de um império. Deste modo, enquanto a iluminura ia agonizando nos centros tradicionalmente produtores, floresceu entre nós de modo pujante e com a grande novidade de se ter alargado aos livros áulicos e laicos. Estes, ao rivalizarem e competirem em esplendor com os livros religiosos, seguem, num primeiro momento, o figurino daqueles. É a extensão da iluminura à cultura laica que constitui um dos vetores fundamentais do seu florescimento no reinado de D. Manuel” in MACEDO, Francisco de. *Ibidem*, pp. 16-17.

³³ “Fernando – Qual destes TRÊS modos vos disse ser o melhor? E qual deles elegereis por melhor escolhido e mais perfeito, o FRONTEIRO, ou o MEIO, ou o TREÇADO? Bras Pereira – Sabido está que o treçado, por ser o que mais dos extremos foge, e o tem onde se há de ter.” in HOLANDA, Francisco de. *Do tirar pelo natural*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984, p. 23.

³⁴ “Digo que o último primor que se pode encerrar nesta doutrina, e a última e final mão ou lição, com que dareis perfeição a toda obra, é o REALÇO e a clareza ou Resplendor primeiro, que dá a luz no Rosto sobre o mais alto dele, o qual acaba a OBRA e este LIVRO” in *Ibidem*, p. 42.

³⁵ HOLANDA, Francisco de. *Do tirar pelo natural*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984, p. 38.

seus pressupostos escritos é o do papa Paulo III. Além de estar composto sobre a forma “treçada”, possui certa movimentação de linhas, dada por seu traje detalhado. Uma maior gama de cores é utilizada e, como Holanda constrói no decorrer de seu texto, a veste representada parece com seu portador; detendo-nos apenas sobre suas vestimentas, conseguimos perceber que se trata de uma figura de alto escalão na hierarquia religiosa. Logo, Holanda consegue algo essencial para sua teoria: dar a posição social do retratado no primeiro olhar, deixando sua verossimilhança facial em segundo. Mesmo assim, o rosto treçado da figura não se encontra inclinado a seu lado direito, mesmo que sua mão direita encontre-se erguida.

Quanto aos retratos inseridos em sua “Anunciação”, duas figuras saltam aos olhos: a de Dona Catarina de Áustria e a de uma criança, D. Antônio, filho do infante D. Luís, que se encontra ao lado de Dona Maria de Portugal. Seus rostos estão virados para o lado direito, fazendo jus às palavras de Holanda e se destacando facilmente da composição, como se fizessem parte de outra ordem compositiva, ausentes da tentativa de agrupamento de pessoas em louvor à Virgem Maria. Deste agrupamento de retratos em miniatura, aquele que corresponde quase objetivamente com o texto holandiano, além de ser semelhante à forma de retratar presente nas miniaturas de Parma, é o de Dona Catarina.

É nesta série de retratos que as palavras de Holanda ecoam visualmente de modo mais preciso. Todas as figuras estão retratadas voltadas à sua direita. Por serem retratos em pequena escala, o tão importante destaque e cuidado com a representação do rosto, elemento primordial da composição que Holanda prega em “Do tirar pelo natural”, se faz presente. Mais do que isso, à imponência de suas expressões faciais vêm somar os seus vestuários que denotam nobreza. A sobriedade de seus trajes contribui com o destaque de suas faces, frisando algo dito por Holanda acerca da importância da pintura dos olhos, pois “[...] deles tem começo toda a luz, e eles são as janelas e portas por onde tudo tem a entrada”.³⁶

O que não pode ser esquecido é que algumas dessas imagens são efetivamente cópias de obras de Anthonis Mor. Por consequência, estas últimas são imagens que também se encontram

³⁶ HOLANDA, Francisco de. *Do tirar pelo natural*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984, p. 25.

be between “the treasure and the monument”, one of the most famous being the series of sixty books entitled “New Reading”. This, also counting with Antônio de Holanda’s authorship.

If, on one side, some of Francisco de Holanda’s statements echoes our efforts of interpreting his portraits together with the production of illuminations and miniatures in Portugal, others seem to come from a direct appreciation of Italian portrait painting. When analyzing his own portrait production, a lot of what is said as precepts in “To take from the natural” does not agree with what was produced by his hands.

In the portrait of Michelangelo Buonarroti in his “Album of Ancient drawings”, we have as a main dissonance the option for the profile portrait. According to Holanda, the best way of portraying a subject is “in third”, that is, with the face in three quarters.³³ When choosing another formal solution, the very necessary “highlight in the eyes”³⁴ that Holanda will defend in the end of his writing, is not noticeable. Not even the costume put on

a iluminura ia agonizando nos centros tradicionalmente produtores, floresceu entre nós de modo pujante e com a grande novidade de se ter alargado aos livros áulicos e laicos. Estes, ao rivalizarem e competirem em esplendor com os livros religiosos, seguem, num primeiro momento, o figurino daqueles. É a extensão da iluminura à cultura laica que constitui um dos vetores fundamentais do seu florescimento no reinado de D. Manuel”) in MACEDO, Francisco de. *Ibidem*, ps. 16-17.

³³ “Fernando – Which of these three manners did I say to be the best one? And which one of them will you elect as the best chosen and the most perfect, the FACING, or the PROFILE, or the IN THIRD? Bras Pereira – It is well known that it is the in third, for being the one that escapes from the extremes, and which is where it should be.” (“Fernando - Qual destes TRÊS modos vos disse ser o melhor? E qual deles elegereis por melhor escolhido e mais perfeito, o FRONTEIRO, ou o MEIO, ou o TREÇADO? Bras Pereira - Sabido está que o treçado, por ser o que mais dos extremos foge, e o tem onde se há de ter.”) in HOLANDA, Francisco de. *Do tirar pelo natural*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984, p. 23.

³⁴ “I say that the last perfection that one can have in this doctrine, and the last and final painting or lesson with which one will give perfection to the work, is the HIGHLIGHT and the first clarity or Brightness, which illuminates the Face upon the highest of it, which finished the WORK and this BOOK” (“Digo que o último primor que se pode encerrar nesta doutrina, e a última e final mão ou lição, com que dareis perfeição a toda obra, é o REALÇO e a clareza ou Resplendor primeiro, que dá a luz no Rosto sobre o mais alto dele, o qual acaba a OBRA e este LIVRO”) in *Ibidem*, p. 42.

Michelangelo has the reliability he defends in the chapter “On the vest”: “... may it always promise to be under it the person faithfully hiding and covered...”.³⁵ In Pietro Lando’s portrait, we find the same problems of discrepancy between image and text that are present in the “Portrait of Michelangelo”.

The only one of these portraits that corresponds to his written assumptions is that of Pope Paul III. Besides being composed in the “in third” manner, it has a certain movement of lines, given by his detailed clothes. A greater range of colors is used and, as Holanda builds throughout his text, the clothes represented look like his owner; considering only his costumes we can notice that it is a person of high ranking in the religious hierarchy. Soon, Holanda reaches something essential to his theory: giving the social position of the model portrayed in the first gaze, living his facial verisimilitude to the second moment. Even then, the face of the model in third is not leaning to his right, even with his hand raised.

As for the portraits in his “Annunciation”, two figures stand out: that of Catherine of Austria and that of a child, D. Antônio, son of the infant D. Luís, who is next to D. Maria of Portugal. Their faces are turned to the right, doing justice to Holanda’s words, and easily standing out in the composition, as if being part of another order, absent from trying to group people in honor of the Virgin Mary. From this grouping of miniature portraits, the one that corresponds almost objectively with Holanda’s text, besides being similar to the manner of portraying present in the miniatures of Parma, it is that of Catherine.

It is in this series of portraits that Holanda’s words visually echo in a more precise manner. All the models are portrayed turned to the right. Because they are portraits in small scale, the very important highlight and care with the representation of the face, primary element in the composition that Holanda defends in “To take from the natural”, is present. More than that, to the grandiosity of their facial expressions, their clothes that denote nobility are added. The soberness of their costumes contributes to highlight their faces, stressing something said by Holanda about the importance of the painting of the eyes, for “... from

³⁵ HOLANDA, Francisco de. *Do tirar pelo natural*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984, p. 38.

baseadas enquanto modelo das pinturas realizadas por Tiziano Vecellio, assumindo paradigma do retrato para Francisco de Holanda dentro de seu “Do tirar pelo natural”. A proximidade com a teoria holandiana aqui é compreensível e justificável.

[Figs. 22, 23 e 24] Uma interpretação para esta discrepância entre imagem e texto no que toca aos retratos em Francisco de Holanda seria a posição social do pintor em Portugal em meados do século XVI. Como afirma Vitor Serrão, o pintor a óleo se encontrava no alto de uma hierarquia das técnicas de pintura, porém sem ter o mesmo prestígio, respeito e visibilidade de um mesmo pintor a óleo ativo na Itália, por exemplo.³⁷ Devido a isso, podemos concluir que além de ser uma possível preferência artística de Francisco de Holanda, frisar sempre que necessário o nome de um artista tão famoso como Tiziano Vecellio pode ser interpretado como um modo de incentivar uma maior valorização da arte em Portugal.

Francisco de Holanda elogia a retratística seja a partir da apreciação dos “retratos de Estado” na obra de Tiziano,³⁸ seja junto à apreciação da pintura em Portugal, representada por Nuno Gonçalves (em “Da pintura antiga”). Enquanto retratista, porém, não é dentro destas tradições que realiza suas obras.

Mesmo bebendo de fontes imagéticas da tradição da pintura a óleo em grandes proporções, propagada em Portugal após a estada de Anthonis Mor, Francisco de Holanda produz retratos que ao mesmo tempo em que dialogam formalmente com as obras de Tiziano, se distanciam destas tanto pela escala, quanto pelos suportes escolhidos, quanto mesmo pelas intenções artísticas. A memória propagada por estes retratos de Holanda é a da pequena efigie, da delicadeza, e talvez dialogue mais com uma figura como Nicholas Hilliard, miniaturista de Elizabeth I da Inglaterra, do que com os retratos de Estado de Carlos V. Após estas aproximações entre imagens, parece claro o peso que a técnica da iluminura tem sobre sua produção visual. Holanda parece se encontrar em uma espécie de impasse entre a admiração de modelos italianos e o respeito pela tradição dos pequenos retratos em Portugal.

Enquanto em alguns exemplos existe um claro esforço em

³⁷ SERRÃO, Vitor. *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*. Lisboa, 1983.

³⁸ Para uma análise da relação entre Holanda e Tiziano, consultar FONSECA, Raphael. “Considerações acerca da fortuna crítica de Tiziano Vecellio na Península Ibérica durante o século XVI”. *Renascimento italiano – ensaios e traduções*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2010, pp. 166-185.

emular grandes retratistas contemporâneos a ele, em outros momentos há uma proximidade maior com os retratos produzidos por Antônio de Holanda. Francisco de Holanda parece, em uma espécie de movimento pendular entre a reflexão, a produção e o reconhecimento, nos legar uma tratadística e *corpus* artístico que nos impede de meramente rotulá-lo e ao mesmo tempo incita no historiador da arte o esforço por conjugar imagens e textos lado a lado.

them begin all the light, and they are the windows and doors through which everything goes in".³⁶

What cannot be forgotten is that some of these images are in fact copies of paintings by Anthonis Mor. Consequently, these are images that are also based as models from Titian's paintings, becoming a paradigm of the portrait for Francisco de Holanda in his "To take from the natural". The proximity with Holanda's theory here is both understandable and justifiable.

[Figs. 22, 23 and 24] An interpretation for this discrepancy between image and text regarding Francisco de Holanda's portraits would be the artist's social position in Portugal in the mid-sixteenth century. As states Vitor Serrão, the oil painter was in the top of the hierarchy of painting techniques, however without the same reputation, respect and visibility of a similar oil painter active in Italy, for example.³⁷ Thus, we can conclude that besides being a possible artistic preference for Francisco de Holanda, always stressing the name of such a famous painter as Titian Vecellio can be interpreted as a way of encouraging the appreciation of art in Portugal.

Francisco de Holanda praises the portraiture, both by appreciating the "State portraits" in Titian's work,³⁸ and by appreciating the painting in Portugal, represented by Nuno Gonçalves (in "On Ancient Painting"). As a portraitist, however, it is not within those traditions that he accomplishes his own work.

Even being inspired by imagery sources from the oil painting tradition, spread throughout Portugal in large scale after the stay of Anthonis Mor, Francisco de Holanda produces portraits that, at the same time that they formally converse with Titian's works, are distant from them for the scale, the backing and even for the artistic intentions. The memory spread by these portraits by Holanda is that of the small effigy, the delicacy and it may converse better with a character like Nicholas Hilliard, the miniaturist of Elizabeth I from Eng-

³⁶ HOLANDA, Francisco de. *Do tirar pelo natural*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984, p. 25.

³⁷ SERRÃO, Vitor. *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*. Lisboa, 1983.

³⁸ For an analysis of the relationship between Holanda and Titian, consult FONSECA, Raphael. "Considerações acerca da fortuna crítica de Tiziano Vecellio na Península Ibérica durante o século XVI". *Renascimento italiano – ensaios e traduções*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2010, ps. 166-185.

land, than with Charles V's state portraits. After finding these proximities among images, the importance of the technique of illumination to the visual production seems evident. Holanda appears to find himself in some kind of impasse between the admiration of Italian models and the respect for the tradition of small portraits in Portugal.

While in some examples there is an evident effort to emulate great portraitists, contemporaries to him, in other moments there is a stronger proximity with portraits produced by Antônio de Holanda. Francisco de Holanda seems to be in a swinging movement among the reflection, production and acknowledgement, leaving us treatises and an artistic *corpus* that prevent us from merely labeling him and, at the same time, encourages in the art historian the effort of combining images and texts side by side.



1

2



1 Nuno Gonçalves (atribuída a). *Políptico de São Vicente*, 1460-80.

2 Jan van Eyck. *Altar Ghent: a adoração do cordeiro místico*, 1432.



3



4



5

3 Domenico Ghirlandaio. *Chamada dos apóstolos*, 1481.

4 Jan Geertgen tot Sint Jans. *Os ossos de São Francisco*, 1485.

5 Francisco de Holanda. *Anunciação de Nossa Senhora de Belém*, 1552-54.



6



7

6 Francisco de Holanda. *Retrato de D. Joana de Áustria*, 1550-1570.

7 Cristóvão de Moraes. *Retrato de D. Joana de Áustria*, 1533.



8



9

8 Francisco de Holanda. *Retratos de D. João III*, 1550-1570.

9 Francisco de Holanda. *Retratos de D. Catarina de Áustria*, 1550-1570.



10



11

10 Anthonis Mor. *Retrato de D. João III*, 1552.

11 Anthonis Mor. *Retrato de D. Catarina de Áustria*, 1552.



12



13

12 Francisco de Holanda. *Retratos de D. Maria de Portugal*, 1550.

13 Francisco de Holanda. *Retratos de D. Isabel de Bragança*, 1550.



14



15



16

14 Francisco de Holanda. *Retrato do Papa Paulo III*, 1538-40.

15 Francisco de Holanda. *Retrato de Michelangelo Buonarroti*, 1538-40.

16 Francisco de Holanda. *Retrato de Pietro Lando*, 1538-40.

17 Retrato de Tibério Cláudio. 36-37 d.C.

18 Retrato de Pompeu, o Grande. 40 a.C.



17



18



19



20



21

19 António de Holanda. *Genealogia de Manuel Pereira*, 1534.

20 António de Holanda e Simon Bening. *Genealogia do Infante D. Fernando*, 1530-34.

21 António de Holanda e Simon Bening. *Genealogia do Infante D. Fernando*, 1530-34.

22 Francisco de Holanda. *Retrato do príncipe D. João de Portugal*, 1550-1570.

23 Francisco de Holanda. *Retrato da imperatriz D. Isabel de Portugal*, 1550-1570.

24 Francisco de Holanda. *Retrato do infante D. Duarte de Portugal*, 1550-1570.



22



23



24