



HAL
open science

Do Tirar Polo Natura (1549) de Francisco de Holanda

Sylvie Deswarte-Rosa

► **To cite this version:**

Sylvie Deswarte-Rosa. Do Tirar Polo Natura (1549) de Francisco de Holanda. Anísio Franco. Tirar polo Natural. Inquérito ao retrato português/ Inquiry to the Portuguese Portrait, Museu Nacional de Arte Antiga, pp.18-35, 2018. halshs-01993392

HAL Id: halshs-01993392

<https://shs.hal.science/halshs-01993392v1>

Submitted on 29 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ON PORTRAITURE FROM LIFE (1549) BY FRANCISCO DE HOLANDA

Sylvie Deswarte-Rosa

Francisco de Holanda (1517/18-1584) completed the writing of his small treatise on the portrait, *Do Tirar polo Natural* (On Portraiture from Life), on 3 January, 1549, in Santarém, as an appendix to his treatise *Da Pintura Antigua* (On Antique Painting) in two books completed in 1548¹. Although it remained as a manuscript, *Do Tirar polo Natural* is regarded as the first autonomous treatise about portraiture in western art. It therefore precedes the chapters on the “*Ritratti dal naturale*” of the Italian treatises of the late sixteenth century: Gabriele Paleotti (Bologna, 1582), Giovanni Paolo Lomazzo (Milan, 1584), Giovanni Battista Armenini (Ravenna, 1587). Towards the end of the sixteenth century, this was followed by the second treatise devoted entirely to the subject of portraiture, *A Treatise Concerning the Art of Limning*, written between 1598 and 1602 by the English miniaturist Nicholas Hilliard, which similarly remained published only in manuscript form (Hilliard, 1992).

Illumination enjoys a special place in the art of portraiture. “Portraits may be executed by the following means: first graphically, by miniature painting or by painting in oil, fresco or tempera, and secondly by sculpture, in marble, and in relief [...]”, wrote Holanda², beginning by discussing illumination, the divine art that, in his own words, came at the head “Of all the genres and ways of painting”³.

The illuminated miniature portrait, painted in bright colours, which could be carried everywhere, was particularly valued at the itinerant European courts of the sixteenth century. It is not surprising that the first two authors of treatises on the portrait, Francisco de Holanda and Nicholas Hilliard were both illuminators.

The European courts particularly attracted Flemish illuminators and miniaturists, experienced in the art of miniature portraiture: at the English court, Lucas Horenbout, an illuminator from the Ghent-Bruges school of the period, followed by the daughter of Simon Bening, Levina Teerlinc⁴; in France, Jean Clouet, who originated from Brussels, and Corneille de la Haye (Dubois de Gröer, 1996), who painted portraits of the whole court of François I during their passage through

DO TIRAR POLO NATURAL (1549) DE FRANCISCO DE HOLANDA

Sylvie Deswarte-Rosa

Francisco de Holanda (1517/18-1584) termina a redação do seu pequeno tratado sobre o retrato, *Do Tirar polo Natural*, a 3 de janeiro de 1549, em Santarém, como apêndice do seu *Da Pintura Antigua*, em dois livros, concluídos em 1548¹. Conservando-se manuscrito, *Do Tirar polo Natural* é considerado o primeiro tratado autónomo sobre o retrato da arte ocidental. Ele precede, assim, os capítulos sobre os «Ritratti dal naturale» dos tratados italianos de finais do século XVI: Gabriele Paleotti (Bolonha, 1582), Giovanni Paolo Lomazzo (Milão, 1584), Giovanni Battista Armenini (Ravena, 1587). No final do século XVI, segue-se-lhe o segundo tratado especificamente sobre o retrato, *A Treatise Concerning the Art of Limning*, composto entre 1598 e 1602 pelo miniaturista inglês Nicholas Hilliard, que também não passou de manuscrito (Hilliard, 1992).

A iluminura ocupa um lugar privilegiado na arte do retrato. «Tira-se ao natural em desenho nestas maneiras de iluminação, de pintura de óleo, de pintura de fresco, de têmpera, e de escultura em mármore ou pedra [...]», escreve Holanda², começando pela iluminura, arte divina que, segundo ele, vem à cabeça «De todos os generos e modos de pintar»³.

O retrato em miniatura iluminado, de cores vivas, que se pode transportar para todo o lado, é particularmente apreciado nas cortes itinerantes europeias do século XVI. Não é de admirar que os dois primeiros autores de tratados sobre o retrato, Francisco de Holanda e Nicholas Hilliard, sejam iluminadores.

As cortes europeias atraem iluminadores e miniaturistas flamengos, rendidos à arte do retrato em miniatura: na corte de Inglaterra, Lucas Horenbout, iluminador ganto-brugense, e de seguida a filha de Simão Bening, Levina Teerlinc⁴; em França, Jean Clouet, originário de Bruxelas, Corneille de la Haye (Dubois de Gröer, 1996), que retrata toda a corte de Francisco I de passagem por Lyon; em Portugal, com D. Manuel, António

Lyon; in Portugal, with Manuel I, António de Holanda, who had arrived in the country in around 1510, embarked on a heraldic career, becoming a “*passavante*” in 1518 and reaching the status of an “*escrivão da nobreza*” (scribe of the nobility) and “*rei d’armas Algarve*” (Algarve King of Arms) in 1537. António de Holanda established himself at both the Portuguese and the Spanish courts as the great painter of miniature portraits, including that of Isabel of Portugal, in 1525, for her marriage to Charles V, which he would keep until his death in Yuste (Redondo Cantera, 2013); and also in Toledo, in 1529, the portrait of the Empress with Prince Felipe in her arms, then two years old; and that of Charles V, which the Emperor preferred to the one painted by Titian, as Francisco de Holanda reminds us⁵. In turn, Francisco himself also made miniature portraits: in 1542, the portrait of King João III for his daughter Maria, whose sitting he was to evoke in a beautiful passage from his treatise (dialogue 2); in 1553, that of the whole Portuguese royal family, huddled together under the protective cloak of Nossa Senhora de Belém (fig. 1)⁶; and later, in 1554, that of Queen Catarina, at the request of Maria of Hungary⁷.

“The great art on taking portraits from life”

Do Tirar polo Natural gives us the quintessential aspects of portraiture by broadly outlining the great themes of this art that were developed in the Italian treatises of the late sixteenth century and then afterwards by Roger de Piles in his *Cours de peinture par principes* (1708). The irony of history would dictate that he was to buy some drawings from Francisco de Holanda’s collection in Lisbon (Deswarte, 1984).

Holanda’s treatise is full of precepts and anthological phrases about this art that were to be etched in the memory, in accordance with a literary process that the painter had assimilated through reading *Il Cortegiano* by Baldassare Castiglione. “An excellent painter [...] should only paint very few persons and those most carefully chosen” – this was the first lesson from “the great task on taking portraits from life”⁸.

In this treatise on portraiture, Holanda adopted the traditional form of pedagogical dialogue between master and pupil, perhaps inspired by the model of the *Dialogo della Pittura* de Paolo Pino, published in Venice in 1548, and quite different from the model of Castiglione adopted by Holanda in his *Roman Dialogues*. He was, however, able to lend life and flavour to his eleven small dialogues, through the inclusion of an exceptional number of autobiographical notes. He is the master under the name of “Feramondo”⁹, an evocation of chivalrous novels – leading us to think immediately of João de Barros’ “Clarimundo” – a name that was to be renounced in the Castilian version, while Brás Pereira Brandão (1507-1587), his childhood friend, played the role of his disciple.

de Holanda, chegado cerca de 1510, abraça a carreira heráldica, tornando-se «passavante» em 1518 e atingindo, em 1537, o estatuto de «escrivão da nobreza» e de «rei d'armas Algarve». António de Holanda impôs-se na corte portuguesa, e também na espanhola, como o grande pintor de retratos em miniatura, desde o de Isabel de Portugal, em 1525, para o seu casamento com Carlos V, que o guardará até à sua morte, em Yuste (Redondo Cantera, 2013); ainda em Toledo, em 1529, o retrato da imperatriz com o príncipe Filipe nos braços, então com dois anos; e o de Carlos V, que o imperador preferia ao de Ticiano, como lembra Francisco de Holanda⁵. Por seu lado, Francisco fez também retratos em miniatura: em 1542, o retrato de D. João III para a sua filha Maria, cuja sessão de pose evocará numa bela passagem do seu tratado (diálogo 2); em 1553, o de toda a família real portuguesa, acolhida sob o manto de Nossa Senhora de Belém (fig. 1)⁶; mais tarde, em 1554, o da rainha D. Catarina, a pedido de Maria da Hungria⁷.



Fig. 1
 – Francisco de Holanda
Veneração de Nossa Senhora de Belém
 c. 1553
 MNAA, inv. 1181 Pint
 – Francisco de Holanda
Adoration of Our Lady of Bethlehem
 c. 1553
 MNAA, inv. 1181 Pint

«0 grande ofício de tirar polo natural»

Do Tirar polo Natural dá-nos a quintessência da arte do retrato ao propor, em traços largos, os grandes temas desta arte que aparecem desenvolvidos nos tratados italianos de finais do século XVI e, mais tarde, no *Cours de peinture par principes* (1708), por Roger de Piles, ele que, ironias da história, comprou em Lisboa desenhos da coleção de Francisco de Holanda (Deswarte, 1984).

O tratado de Holanda está repleto de preceitos, de frases antológicas sobre esta arte, para gravar na memória, segundo um processo literário que o pintor assimilou com a leitura d'*Il Cortegiano* de Baldassare Castiglione. «Que o pintor excelente [...] pinte muito poucas pessoas, e estas muito singularmente escolhidas», tal é a primeira recomendação «do grande ofício de tirar polo natural»⁸.

Neste tratado sobre o retrato, Holanda adotou a forma tradicional do diálogo pedagógico entre mestre e discípulo, inspirado talvez no modelo do *Dialogo della Pittura* de Paolo Pino, publicado em Veneza, em 1548, e bem distinto do modelo de Castiglione adotado por Holanda nos seus *Dialogos de*

“Moreover, Braz de Pereira is a gentleman of cultivated tastes and endowed with great talents. In particular he has much aptitude for the art of painting and a natural ability in the understanding of architecture”, Holanda wrote in the prologue of *Do Tirar polo Natural*. Brás Pereira came from a noble family in Porto that had its own “*cola d’armas*”, a coat of arms showing a picture of fire-brands or torches (“*brandões*”), as can be seen in his armorial and at the Brandão family chapel, in São Francisco, in Porto. Furthermore, Brás was portrayed at his house in Porto, designing the arms of his *Livro d’armas da Nobreza e fidalguia do Reino de Purtugal*, which he signed in a cartouche, BRS.PEREIRA.FACLEBAT, with the date 1575¹⁰.

In the Prologue, Holanda describes the context of the nocturnal conversations that he enjoyed at his friend’s house in Porto, during one week in September 1548, on his return from his summer *romaria* (pilgrimage) to Santiago¹¹ de Compostela, with the Infante Dom Luís. The backdrop to these chats about the modern art of taking portraits from life consisted of “some plaster casts of antique heads which had come from Rome” and which Brás was supposed to cause to be “sent on by sea to Lisbon” at the request of the Infante, undoubtedly to decorate the royal Paço da Ribeira¹².

Such conversations about the art “of taking portraits from life” were nothing new between the two friends and represented a return to some of their customary themes, as can be seen from the various statements and requests that Francisco addressed to Brás Pereira in order to remind him of earlier conversations: “[...] and as you remind me I shall remember, so that I can verify it for you and return to the discussion of it”, he stated, in a somewhat convoluted fashion. Such conversations were therefore rather nostalgic repetitions of earlier lessons that had already been partly forgotten.

These exchanges took place voluntarily, being delivered with a dry humour and with a sense of the burlesque. Francisco became a master, it would seem, at manipulating the paradox and at engaging in verbal circumvolutions that he greatly enjoyed complicating. For example, in the first dialogue, when Brás Pereira evoked Alexander’s gift to Apelles of the “beautiful young woman”, with whom the painter had fallen in love when painting “the proportions of her beautiful form”, and then asked him “How seems it to you?”, Francisco replied with one of those hilarious convoluted formulas: “To me? That peradventure it was so great an action that no-one in our time has equalled it.” Francisco was known for making jokes without apparently seeming to do so: “It is a long time since I have heard so penetrating an observation”, Brás exclaims in the second dialogue.

Francisco de Holanda claimed that he edited *Do Tirar polo Natural* at the request of his friend Brás Pereira Brandão: “And when I told him how I had just written a volume on painting in two books he urged that at the end of it I should not fail to treat of what we had discussed concerning portraiture; whereupon I promised him that I would do so.” Francisco wrote this small treatise

Roma. Soube, no entanto, dar vida e sabor aos seus onze pequenos diálogos intercalando notações autobiográficas, excepcionalmente abundantes. É ele o mestre, com o nome de «Feramondo»⁹, evocação dos romances de cavalaria — pense-se em Clarimundo, de João de Barros —, nome a que renunciará na versão castelliana, enquanto Brás Pereira Brandão (1507-1587), seu amigo de infância, desempenha o papel de discípulo.

«Mas é este Braz Pereira um homem fidalgo de muito gentis partes e habilidades, e principalmente na arte da pintura tem muito engenho e natural, e no conhecimento da arquitetura», escreve Holanda no prólogo de *Do Tirar polo Natural*. Brás Pereira era oriundo de uma família fidalga do Porto, com «cota d'armas», um brasão com a imagem de tochas acesas («brandões»), como se pode ver no seu armorial e na capela familiar dos Brandão, em São Francisco, no Porto. De resto, retrata-se na sua casa do Porto, desenhando as armas do seu *Livro d'armas da Nobreza e fidalguia do Reino de Purtugal*, que assina numa cartela, BRS.PEREIRA.FACLEBAT, e data de 1575¹⁰.

No prólogo, Holanda descreve o ambiente das conversações noturnas em casa do seu amigo, no Porto, numa semana de setembro de 1548, de regresso da romaria estival a Santiago¹¹ de Compostela com o infante D. Luís. Como pano de fundo destes colóquios sobre a arte moderna do retrato do natural, dispunham-se «umas cabeças de gesso antigas que vieram de Roma» que Brás deve «mandar por agua a Lisboa» a pedido do infante, sem dúvida para decorar o Paço da Ribeira¹².

Os diálogos sobre a arte «do tirar do natural» não eram novidade entre os dois amigos e retomam temas que lhes são habituais, como se percebe pelas várias declarações e pedidos de Francisco a Brás Pereira para lhe recordar antigas conversas: «[...] e como mo lembrades, lembrar-me-á para vo-lo confirmar e tornar a dizer», afirma ele, de forma rebuscada. Estes colóquios são, assim, repetições algo nostálgicas de antigas lições, em parte esquecidas.

Estas palestras decorriam num tom ora irónico ora burlesco. Francisco tornou-se mestre, parece, na manipulação do paradoxo e das circunvoluções verbais que gostava de complicar. Um exemplo. No primeiro diálogo, quando Brás Pereira evoca o presente de Alexandre a Apeles da «moça fremosa», por quem o pintor se enamorara ao pintar «a proporção da sua fremosura», e lhe pergunta: «Que vos parece a vós?», Francisco responde com uma dessas fórmulas rebuscadas e cómicas: «A mim que porventura foi tanto, que algum de nós o não fizera muito pouco em não fazê-lo». Francisco era conhecido por «dizer graças» sem perder o ar sério: «Dias há que se não disse graça tamanha!», exclama Brás no segundo diálogo.

Francisco de Holanda redigiu *Do Tirar polo Natural* a pedido do amigo Brás Pereira Brandão: «E dizendo-lhe eu como tinha escrito novamente sobre a pintura um volume em dois livros, encomendou-me que no fim dele me não esquecesse de tratar o que nós ali tocávamos do

on the art of portraiture easily, “without any corrections”, as he himself specified. He considered it to be an art that should not be overused, contrary to what was already the practice of certain “foreign painters”¹³. As far as we can see, he was subtly referring to Antoine Trouvéon, the French painter who originated from Lyon, and a disciple of Corneille de Lyon (also known as Corneille de la Haye), who spent a year at the Portuguese court in 1542-1543, entrusted by Queen Eleanor of France (the former Queen Leonor of Portugal) with the task of painting her daughter, the Infanta Dona Maria¹⁴. Brás Pereira’s request to compose this treatise on the art of “taking portraits from life”, recovering the gist of their conversations in Porto, was thus highly appropriate, because it enabled Holanda to reassert his own and his father’s positions as portrait painters for the Portuguese court, which to some extent had been called into question by the amount of time that the painter had spent working for the Queen of France.

In 1563, *Do Tirar polo Natural* was to be translated into Castilian under the title of *Del Sacar por el Natural* by Manuel Denis, a man of “Portuguese nationality (although raised in Castile almost since my childhood”¹⁵), in an appendix of his translation of *Da Pintura Antigua*. This translation remained in manuscript form until its first printed edition was published in 1921, by Sanchez Cantón.

At António de Holanda’s studio in 1530-1534: Francisco, Brás Pereira, Manuel Dinis (?)

These old discussions about the art “of taking portraits from life” dated back to the beginning of the 1530s at António de Holanda’s studio, when Francisco and Brás both lived in the house of the Infante Dom Fernando, the former as a “chamberlain” and the latter as a “young fidalgo”, the son of Fernando Brandão, the “master of the Infante’s wardrobe”. “And as it was in the household of that prince that Braz de Pereira and I were brought up, and as he had remained my good friend ever since [...]”, declared Francisco in *Do Tirar polo Natural*.

In the early 1530s, at the household of the Infante Dom Fernando, who, it is said, had no reason to envy that of João III, Francisco and Brás received their first artistic training, frequenting António de Holanda’s studio. There they learned to write with a beautiful calligraphy, to illuminate genealogies and coats of arms, as well as to make portraits, a pictorial genre that was closely connected to genealogies. Just like Francisco, Brás Pereira also became a specialist in heraldry, as we have seen.

Despite Brás Pereira’s status as a “fidalgo”, Francisco was the leader and promoter of the dialogues. As the son of the court’s Flemish master illuminator, Francisco conveyed what his father had taught him: the preparation of the colours in the scallop shells, just as these are to be seen in the margins of the *Cronologia de D. João I* (Biblioteca Nacional de España, Madrid), illuminated by António de

tirar ao natural e eu prometi-lhe». Francisco escreveu de uma penada, «sem emendar», este pequeno tratado sobre a arte do retrato, uma arte que não devia ser vulgarizada, ao contrário do que faziam certos «forasteiros»¹³. Cremos que ele se referia, sub-repticiamente, a Antoine Trouvéon, o pintor francês originário de Lyon, discípulo de Corneille de Lyon (também conhecido por Corneille de la Haye), que passou um ano na corte portuguesa em 1542-1543, encarregado pela rainha de França, Leonor, antiga rainha de Portugal, de pintar a infanta D. Maria, sua filha¹⁴. O pedido de Brás Pereira para compor este tratado sobre a arte «do tirar polo natural», retomando as conversas tidas no Porto, vinha assim muito a propósito, porque permitia a Holanda reafirmar a sua posição e a de seu pai, António de Holanda, como retratistas da corte portuguesa, posições de alguma forma postas em causa pela estadia do pintor da rainha de França.

Em 1563, *Do Tirar polo Natural* será traduzido para castelhano com o título *Del Sacar por el Natural* por Manuel Denis, de «nación portugués (aunque criado en Castilla casi desde mi niñez»¹⁵), em apêndice da sua tradução de *Da Pintura Antigua*, tradução esta que ficou manuscrita até à edição de 1921, de Sánchez Cantón.

Na oficina de António de Holanda em 1530-1534: Francisco, Brás Pereira, Manuel Dinis (?)

Estas velhas discussões sobre a arte «do tirar polo natural» deviam remontar ao início da década de 1530 na oficina de António de Holanda, quando Francisco e Brás viviam na casa do infante D. Fernando, o primeiro como «moço da câmara» e, o segundo, como «moço fidalgo», filho de Fernando Brandão, «guarda-roupa» do infante. «E como quer que nos ambos quasi criámos em casa daquele senhor, e ele ficou dali meu amigo [...]», declara Francisco em *Do Tirar polo Natural*.

Na casa do infante D. Fernando, que, dizia-se, nada tinha a invejar à de D. João III, Francisco e Brás receberam, no princípio dos anos 30, a sua primeira formação artística, frequentando a oficina de António de Holanda. Ali aprenderam a escrever com um bela caligrafia, a iluminar genealogias e brasões e, também, a fazer retratos, género pictórico estreitamente ligado às genealogias. Tal como Francisco, Brás Pereira torna-se, assim, um especialista em heráldica, como vimos.

Apesar da condição de «fidalgo» de Brás Pereira, Francisco é a cabeça e o condutor dos diálogos. Enquanto filho do mestre iluminador flamengo da corte, Francisco transmite o que o seu pai lhe ensinou: a preparação das tintas nas conchas, como se vê nas margens da *Cronologia de D. João I* (Biblioteca

Holanda; the rudiments of the art of portraiture, the drawing of heads in a circle, a rectangle or a triangle, as could already be seen in the notebook of Villard de Honnecourt, and so many other things.

António de Holanda had been busy since 1530 working on the famous *Genealogia dos Reis de Portugal*, in partnership with Simon Bening, in Bruges, commissioned by the Infante Dom Fernando, with Damião de Góis, the secretary of the Portuguese factory in Antwerp, playing the role of intermediary (Holanda and Bening, 1984) (fig. 2). This work, which is housed today at the British Library, in London (Additional Ms 12 531), was never finished due to the premature death of Prince Fernando, in 1534, allowing us to assess the *maestria* of António de Holanda in the art of drawing.

Manuel Dinis¹⁶ (Denis, in Castilian) must also have been found at António de Holanda's studio, a "chamberlain" in the household of João III and the future translator into Castilian of Holanda's treatise. Manuel Dinis had been well trained by António de Holanda and was to move to the household of the Empress Isabel of Portugal as a "*mozo de capilla*" (chapel boy), working with Diego de Arroyo, another illuminator, and making the calligraphies and illuminations of the *Genealogia de los Reyes de España*, by Alonso de Cartagena (Biblioteca Nacional de España, Madrid), which he signed with his Latinised name "Dionysus"¹⁷.

At António de Holanda's studio in 1530, we can also find the three people who worked on *Do Tirar polo Natural*, now gathered together to work on the *Genealogia dos Reis de Portugal*. For them, it was a genuine school of portraiture, with the three repeated types of pose being used in this work, together with a great wealth of costumes.

Some practical advice about the art of "taking portraits from life"

In *Do Tirar polo Natural*, Holanda gives plenty of practical advice about this art of portraiture, which he had learned both with his father and then later with other artists whose studios he visited in Rome, as was the case with the illuminator Giulio Clovio, the goldsmith Valerio Belli, and the painter Sebastiano del Piombo... This was one of the rare occasions on which Holanda spoke genuinely as a miniaturist and a painter, with a *style*¹⁸ and a brush in his hand, giving practical recipes and renewing his links with his earlier training, while also abandoning for a while the pose of the well-read artist and humanist that he had adopted in *Da Pintura Antigua*¹⁹. It was as if he had gone back in time to when he was once a "*moço*" (young boy) and re-encountered his friend Brás, at António de Holanda's studio.

In his treatise, he begins by holding forth on the good conditions that were needed to make a portrait: good lighting, the need for calm and a sense of intimacy with the model. He then spends some time discussing the three positions

Nacional de España, Madrid), iluminada por António de Holanda; os rudimentos da arte do retrato, o desenho de cabeças num círculo ou num triângulo, como já se vê no caderno de Villard de Honnecourt, e tantas outras coisas.

António de Holanda está ocupado desde 1530 com a famosa *Genealogia dos Reis de Portugal*, em parceria com Simão Bening, em Bruges, encomenda do infante D. Fernando, tendo Damião de Góis, secretário da feitoria portuguesa de Antuérpia, servido de intermediário (Holanda e Bening, 1984) (fig. 2). Esta obra, que se conserva hoje na British Library, em Londres (Additional Ms 12 531), ficou inacabada devido à morte prematura do infante D. Fernando, em 1534, o que nos permite avaliar a *maestria* de António de Holanda na arte do desenho.

Na oficina de António de Holanda devia também estar Manuel Dinis¹⁶ (Denis, em castelhano), «moço de câmara» na casa de D. João III e futuro tradutor para castelhano do tratado de Holanda. Manuel Dinis, bem preparado por António de Holanda, passará para a casa da imperatriz Isabel de Portugal como «mozo de capilla», com Diego de Arroyo, outro iluminador, fazendo as caligrafias e as iluminuras da *Genealogia de los Reyes de España*, de Alonso de Cartagena (Biblioteca Nacional de España, Madrid), que assina com o seu nome latinizado «Dionysus»¹⁷.

Vemos assim, na oficina de António de Holanda, os três futuros intervenientes de *Do Tirar polo Natural* reunidos em torno da *Genealogia dos Reis de Portugal*, em elaboração. Foi, para eles, uma verdadeira escola do retrato, porque tinham disponíveis nesta obra os três tipos repetidos de pose, e uma grande riqueza de trajes, usados no retrato.

Conselhos práticos sobre a arte «do tirar polo natural»

Holanda dá, no *Do Tirar polo Natural*, bastantes conselhos práticos sobre esta arte do retrato, aprendida com seu pai tanto quanto, mais tarde, com artistas cujas oficinas frequentou em Roma, caso do iluminador Giulio Clovio, do ourives Valerio Belli, do pintor Sebastiano del Piombo... É uma das raras vezes em que Holanda fala verdadeiramente enquanto miniaturista e pintor, *estilo*¹⁸ e pincel na mão, dando receitas práticas,



Fig. 2

António de Holanda e Simão Bening
Árvore genealógica dos reis de Portugal de D. Afonso II, Henrique a D. Afonso II,
in *Leaves from the Genealogy of the Royal Houses of Spain and Portugal* [Genealogia dos Reis de Espanha e Portugal] 1530-1534, fl. 7
The British Library, inv. Add. Ms. 12531

António de Holanda and Simon Bening
Family tree of the kings of Portugal from Afonso Henriques to Afonso II,
in *Leaves from the Genealogy of the Royal Houses of Spain and Portugal*, 1530-1534, fl. 7
The British Library, inv. Add. Ms. 12531



Fig. 3
 —
 Polidoro da Caravaggio
Polidoro e Aluno,
 desenho a sanguínea
 com a inscrição «RETRATO
 DE POLIDORO» por Francisco
 de Holanda
 c. 1528-1543
 Galleria degli Uffizi,
 Gabinetto dei Disegni
 e delle Stampe,
 inv. 1929 F.

—
 Polidoro da Caravaggio
Polidoro and Pupil,
 sanguine drawing with
 the inscription "RETRATO
 DE POLIDORO" (Portrait
 of Polidoro) by Francisco
 de Holanda
 c. 1528-1543
 Galleria degli Uffizi,
 Gabinetto dei Disegni
 e delle Stampe,
 inv. 1929 F.

used in the portrait, illustrating them with drawings: "in full face, profile or three-quarter face", considering the last of these to be preferable. Although Holanda's sketches have since been lost, we can refer to the two engravings in the treatise by Erhard Schön, *Unterweysung der Proportion und Stellung der Possen* (Nuremberg, 1542)²⁰. Holanda devotes some dialogues to each of the parts of the face (eyes, profiles of the nose, mouth, ear), then to the whole body, and, finally, to the clothes²¹.

Holanda takes special care in describing how to draw the ear in the dialogue entitled "Of the beauty and placing of the ear". "for here eminent painters employ all their deep and esoteric subtlety and here ignorant and unskilled painters make very apparent their shortcomings [...]", he writes²². One drawing from his collection, bearing a caption that he wrote himself, "Retrato de Polidoro" (Portrait of Polidoro), is a good illustration of this passage (figs. 3-4). In this self-portrait of the master with his apprentice, Polidoro da Caravaggio paid special attention to the drawing of the ear of the "moço", depicted in

the foreground. It causes us to think of the "orecchione of Agostino Carracci", a model that was larger than life-size, made by Carracci for the attention of his apprentice painters²³. Finally, Holanda talks about the final touches that are to be given to the portrait in the eyes, the "highlight", "a point of the purest white", to make them appear as if they are "alive"²⁴.

Holanda also praises the use of shadow in the portrait, in one of those paradoxical formulas that he was fond of: "I most extol work with much shading which seems to have little; and speak ill of work with little shadow so ill placed that it seems much." He also recommends that the artist should "use the light of a candle", as was the case in Italy: "They do so for the sake of greater definition of the dark passages in their pictures and greater clarity of the light areas, and to give more emphasis to shadows; and they also do it in order to convey expressions or feelings more effectively."²⁵

Finally, with Alberti, he refers to the use of the "looking-glass", just as the Ancients already did, to check that everything is in the right place, and to gain more knowledge and certainty of these rights and correspondences, "in which all things are situated relative to each other"²⁶.

reatando com os seus tempos de aprendizagem e deixando por um momento a pose de artista letrado e humanista adotada no *Da Pintura Antigua*¹⁹, como se tivesse recuado no tempo, de novo «moço» com o seu amigo Brás, na oficina de António de Holanda.

Começa por dissertar no seu tratado sobre as boas condições para fazer um retrato, a boa iluminação, a necessidade de tranquilidade e de intimidade com o modelo; detém-se depois nas três poses usadas no retrato, ilustrando-as com desenhos: «fronteiro», de «meio rosto» e «treçado», esta última a preferível. Apesar de se terem perdido os desenhos de Holanda, podemos recorrer às duas gravuras do tratado de Erhard Schön, *Unterweysung der Proportion und Stellung der Possen* (Nuremberga, 1542)²⁰. Holanda consagra alguns diálogos a cada uma das partes do rosto (olhos, perfis do nariz, boca, orelha), depois ao corpo inteiro, e, enfim, ao vestido²¹.

Holanda encara com especial cuidado a forma de desenhar a orelha no diálogo intitulado «Do primor e lugar da orelha». «Aqui os eminentes pintores põem todo o primor seu, mui dissimulado e secreto e aqui os igno-rantes e indoutos mostram mui descobertamente sua falta», escreve²². Um desenho da sua coleção, com uma legenda autógrafa, «Retrato de Polidoro», é uma boa ilustração desta passagem (figs. 3 e 4). Neste autorretrato do mestre com o seu aprendiz, Polidoro da Caravaggio deu uma particular atenção ao desenho da orelha do «moço», no primeiro plano. Pensemos na «*orecchione* d'Agostino Carracci», modelo maior do que o natural, feito por Carracci para os pintores aprendizes²³. Por fim, Holanda trata do último retoque a dar ao retrato nos olhos, o «realço», «ponto de limpidíssimo branco», para que pareçam «vivos»²⁴.

Holanda valoriza também o recurso à sombra no retrato, numa das fórmulas paradoxais que lhe são caras: «E eu louvo mais a muita sombra, que parece que é pouca, e digo mal da pouca, posta tão fora do seu lugar, que parece muita» de «tirar com o lume da candeia», como se faz em Itália, «para mais determinação da sombra e para mais clareza do claro, e mais força do escuro; e também o fazem para mais declaração dos sentidos, ou sentimentos»²⁵.

Por fim, recorre, com Alberti, ao «juízo do espelho», como já o faziam os Antigos, para ver se está tudo no seu lugar, para mais conhecimento e certeza destes direitos e correspondências «em que se devem de pôr todas as coisas»²⁶.

Fig. 4

–
Polidoro da Caravaggio
Auto-retrato, desenho
a sanguinea com a inscrição
«RETRATO DE POLIDORO»
c. 1499-1543
Fondation Custodia,
Collection Frits Lugt,
inv. 2896

–
Polidoro da Caravaggio
Self-portrait, sanguine
drawing with the inscription
“RETRATO DE POLIDORO”
(Portrait of Polidoro)
c. 1499-1543
Fondation Custodia,
Collection Frits Lugt,
inv. 2896



“That only God can do”. Between imitation and Idea

“Please instruct me how to portray and imitate God’s creation by painting or drawing,” says Brás, at the beginning of the treatise, filled with the ideas and words of his friend Francisco. “That only God can do”²⁷, replies Francisco, rediscovering the main vein of *Da Pintura Antigua*. Besides the practical advice that he had learned at the painting studios, Holanda did not abandon the profound beliefs that he had expounded in his great treatise and which we can find again in his *Da Ciência do Desenho* (On the Science of Drawing, 1571), where he breathes into the genre of portraiture the divine spirit that enlivens and enhances the whole art of Painting. More than anything else, the art “of taking portraits from life” is the quintessential divine art, in which the painter “imitates God’s creative activity”.

Among all the treatises on painting written in the fifteenth and sixteenth centuries, from Alberti, in 1435, to Federico Zuccaro, in the early seventeenth century, Holanda’s treatise is the only one that allows us to understand the peculiarly philosophical contradiction that lay at the heart of artistic creation, between, on the one hand, the imitation of nature by the artist *scimmia della natura*, and, on the other hand, the transcription of the eternal, metaphysical and transcendental Idea by the divinely inspired artist. According to the materialistic and mechanical definition of painting, it is the earthly forms that are “taken from life”, whereas, according to the philosophical and metaphysical definition, it is the Ideas, the divine forms, that one searches for in the spirit of God, and which are then reproduced. The art “of taking portraits from life” led Holanda to his theoretical limits. In fact, what role can the Idea actually play in this visual and mechanical reproduction?

In his treatise on portraiture, Holanda frequently limited himself to insisting on the importance of scrupulously representing each feature of the face, each characteristic of the body or each detail of the clothing, exclaiming, for example: “And when one day you paint the portrait of some person, if you should only succeed in executing the eyebrows with all your skill you will not have accomplished little.”²⁸

While he never uses the word *Idea* in *Do Tirar polo Natural*, Holanda nonetheless manages to include several elements from his neo-Platonic theory of artistic creation in this treatise, in which the imitation of nature should have primacy: the imitation of God’s work; the innate grace of the great portrait artist; the *invisible eyes* with which the artist should see things when painting a portrait; the divine spirit with which artists seeking to achieve the *prisca pictura* must be breathed into their works, just as artists did in the time of Hermes Trismegistus; the “purest white”; the simple fact of “*il divino Michelangelo*” having agreed to make portraits; in short, when he talks about rendering female beauty, the notion of “*venustity*”²⁹ – Venus symbolising carnal love sublimated in divine love – a specifically neo-Platonic way of defining Beauty as a “*resplendor inflamado*”

«Isso só Deus o pode fazer».

Entre imitação e *Idea*

«Ensinai-me a tirar ao natural e a imitar uma obra divina em desenho ou pintura», diz Brás no início do tratado, repleto das ideias e das palavras do seu amigo Francisco. «Isso só Deus o pode fazer»²⁷, responde Francisco, retomando uma ideia-chave do *Da Pintura Antigua*. Além dos conselhos práticos aprendidos nas oficinas de pintura, Holanda não abandona as suas convicções profundas expostas no seu grande tratado e que tornamos a encontrar na *Ciência do Desenho* (1571), insuflando ao género do retrato o sopro divino que anima e eleva toda a arte da Pintura. A arte «do tirar polo natural» é, mais do que tudo, a arte divina por excelência, em que o pintor «imita a obra divina».

Entre todos os tratados de pintura dos séculos XV e XVI, desde o de Alberti, de 1435, até ao de Federico Zuccaro, no início do século XVII, o tratado de Holanda é o único que nos permite perceber a antinomia, propriamente filosófica, no cerne da criação artística entre, por um lado, a imitação da natureza pelo artista *scimmia della natura*, e por outro, a transcrição da *Idea* eterna, metafísica, transcendental, pelo artista divinamente inspirado. Segundo a definição materialista e mecânica da pintura, «tiram-se do natural» as formas terrestres enquanto, segundo a definição filosófica e metafísica, se procuram as *Ideias*, as formas divinas, no espírito de Deus, reproduzindo-as. A arte «do tirar polo natural» leva Holanda aos seus limites teóricos. Na verdade, que papel poderá ter a *Idea* nesta representação visual e mecânica?

No seu tratado sobre o retrato, Holanda limita-se frequentemente a insistir na importância da representação escrupulosa de cada um dos pormenores do rosto, de cada uma das características do corpo ou de cada um dos detalhes do vestuário, exclamando, por exemplo: «E quando alguma hora pelo natural pintardes alguma pessoa, se lhe souberdes somente dar sobranceiras, com todo vosso saber, não fareis pouco»²⁸.

Embora nunca utilize a palavra *Idea* no *Do Tirar polo Natural*, Holanda consegue todavia incluir diversos elementos da sua teoria neoplatónica da criação artística neste tratado em que a imitação da natureza deveria ter a primazia: a imitação do trabalho de Deus; a graça inata do grande retratista; os «olhos invisíveis» com os quais o artista deve ver quando faz um retrato; o sopro divino com que o artista que quer aceder à *prisca pictura* deve animar as suas obras, como o faziam os artistas do tempo de Hermes Trimegisto; o «limpidíssimo branco»; o simples facto de «il divino Michelangelo» se ter disposto a fazer retratos; enfim, quando fala da reprodução da beleza feminina, a noção de «venustidade»²⁹ — *Vénus* simbolizando o amor carnal sublimado em amor divino — forma especificamente



Fig. 5

Retrato de Cristo,
no relicário *ad tabula*
com o «Retrato de Santa
Verónica» em tecido
Igreja de São Roque,
Altar das Santas Virgens,
inv. RL 1005

Portrait of Christ,
in the reliquary
ad tabula with the
"Portrait of St. Veronica"
in fabric, São Roque
Church, Altar of the Holy
Virgins, inv. RL 1005

(a radiant splendour), words that Holanda habitually used to describe God and the Angels³⁰, the Trinity³¹ and the Virtues³².

This treatment of the portrait, which in this way was elevated by Holanda to the level of a divinely inspired and sublime genre, can also be found in the late sixteenth century, in the *Trattato dell'arte della Pittura* (Milan, 1584)³³ by Gian Paolo Lomazzo, who devotes an entire chapter to the "*Composizione di ritrarre dal naturale*" and does not hesitate to use in this context the word *Idea*. In this way, Lomazzo gives preference to the "*ritratti intellettuali*", which also express, in natural forms that are visible to the eye, the concept that the artist has in his mind or *idea*³⁴. Lomazzo considers this to be a genre that is reserved only for the great artists, being sacralised by Christ himself, leaving the imprint of his face on the veil of Veronica ("*stampando la sua sacratissima effigie nel Velo di santa Veronica*"), that *portrait of Christ* to which Holanda devoted a whole chapter in *Da Pintura Antigua*³⁵ and which we find among the relics of the Church of São Roque, in Lisbon, perhaps the work of his own hand (fig. 5).

neoplatónica de definir a Beleza como um «resplendor inflamado», palavras que Holanda emprega habitualmente para descrever Deus e os Anjos³⁰, a Trindade³¹, as Virtudes³².

O mesmo tratamento do retrato, assim elevado a género divinamente inspirado e sublime, encontramos-lo em Gian Paolo Lomazzo, no final do século XVI, no seu *Trattato dell'arte della Pittura* (Milão, 1584)³³, que consagra um capítulo inteiro à «Composizione di ritrarre dal naturale» e não hesita em empregar, neste quadro, a palavra *Idea*. Lomazzo dá assim preferência aos «ritratti intelletuali», que traduzem em formas visíveis ao olho o conceito que o artista tem no seu espírito ou *idea*³⁴. Lomazzo faz dele um género apenas reservado aos grandes artistas, sacralizado pelo próprio Cristo, ao deixar a impressão do seu rosto no véu da Verónica («stampando la sua sacratissima effigie nel Velo di santa Veronica»), esse *retrato de Cristo* ao qual Holanda consagrou um capítulo no *Da Pintura Antigua*³⁵ e que encontramos entre as relíquias da Igreja de São Roque, em Lisboa, talvez de sua mão (fig. 5).

NOTES

- ¹ Holanda completed the Book I of *Da Pintura Antigua* in Lisbon, on 18 February, 1548, “the first Sunday of Lent”, as he wrote at the end of the book. After this came the Book II, the *Dialogos de Roma* (Roman Dialogues), on 18 October, 1548, “the day of St. Luke the Evangelist”.
- ² Holanda, 2018 (in press), dialogue 3: “Of choosing the pose and aspect of the subject to be portrayed”, p. 21.
- ³ Holanda, 1984a, Book I, Ch. 44.
- ⁴ Strong, 1983, pp. 12-44. “Lucas Hornebolte”; pp. 54-64, “Gentlewoman to the Queen: Levina Teerlinc”.
- ⁵ Holanda, 2018 (in press), dialogue 2: “How no work of the first quality ought to be seen before it has been completed”.
- ⁶ *Veneration of Our Lady of Bethlehem*, also known as the “painting of the Aviz family”, in roughly 1553; on the reverse, *Christ’s Descent into Limbo*, oak, 32 × 45 cm, Lisbon, MNA, inv. 1181 Pint.
- ⁷ This portrait is referred to in the *post-mortem* inventory of 18 October, 1558, of Maria of Hungary (AGS, Contaduría Mayor de Cuentas, 1.a época, leg. 1093, p. 316 “Yten el retrato de la reyna de Portugal doña Catalina, hermana de nuestro Emperador entero hecho en lienço pr Francisco de Olanda, metido en una caixa aforrada en terçopelo berde” (Item: the portrait of the Queen of Portugal, Dona Catarina, the sister of our Emperor made entirely of oak by Francisco de Holanda, placed in a box lined with green velvet) (published in Checa Cremades, 2010, vol. III, p. 2914).
- ⁸ Holanda, 2018 (in press), dialogue 1; Pommier, 1998, pp. 129-131, speaks, in this regard, about the “social treatment of the portrait” by Holanda.
- ⁹ This name, which does not appear in the various printed editions of the treatise, is included in the manuscript copy of *Do Tirar polo Natural* made, in 1790, by Monsignor Ferreira Gordo, in Madrid, based on the original manuscript, which has since been lost. This copy is kept at the library of the Academia das Ciências in Lisbon, Ms. Série Azul 650.
- ¹⁰ *Livro d’armas da Nobreza e fidalguia do Reino de Portugal tirado do Livro que os Reis de Portugal tem na sua guarda Roupa por Bras Pereira Brandam com mito Verdade e asy muitas otras Armas* (Lisbon, Col. Conde de Cuba). About this armorial, see Albuquerque, 1985. We are grateful to Martim de Albuquerque for having provided us with a photocopy of this armorial, the only reproduction that has been conserved, since the original is damaged.
- ¹¹ Santiago, as the word was written by Holanda – with the letter “t” in the form of a cross.
- ¹² The reference to these “heads” at the Monastery of Santo Tirso remains obscure, although there was undoubtedly a link to Dom Miguel da Silva, the former incumbent of the Benedictine monastery. At the orders of the Infante Dom Luís, “a gentleman of the household of Cardinal Farnese” was due to deliver these “plaster casts of heads” to Brás Pereira, in Porto, for them to be “sent on by sea to Lisbon”. We have identified this Italian gentleman as “il cavaliere Giovanni Ugolino”, a member of the house of Giovanni Ricci da Montepulciano, a nuncio who had come to Portugal to deal with the affairs of Cardinal Farnese, and who remained here until late 1549.
- ¹³ Holanda, 2018 (in press), dialogue 1. On the “social treatment of the portrait” by Holanda, see Pommier, 1998, pp. 129-132.
- ¹⁴ About Antoine Trouvéon, see Jordan-Gschwend, 2008 and 2010a.
- ¹⁵ About Manuel Denis, see Moreira, 1988, p. 666, note 43bis; Blasco Castiñeyra, 1992; Sánchez-Molero, 1998, pp. 85-86; 2005, vol. II, pp. 57-78 (on the *scriptorium* of illumination); Redondo Cantera e Serrão, 2005; Holanda, 2008; Hidalgo Ogáyar, 2008; Moreira, 2017.
- ¹⁶ A “Manoel Diniz” does in fact appear in the house of João III (if this is not a homonym) as “the chamberlain for the Queen’s Head Butler” (Sousa, 1948, t. VI, 2.^a Parte, p. 313, facsimile edition). At the suggestion of Moreira, 1988, p. 666, note 43bis. Juana Hidalgo Ogáyar (2008) put forward the hypothesis of Manuel Dinis having been trained at António de Holanda’s studio, at the Portuguese court, where he learned to illuminate in the style of Simon Bening. We would not go so far, however, as Hidalgo Ogáyar, who attributes the works of Simon Bening to Dinis, such as, for example, that of the Dublin Rosarium. Dinis’ style is known from the Genealogy of the Kings of Spain and the Book of Hours of Queen Isabel of Portugal, and is not typical of the Ghent-Bruges School.
- ¹⁷ Attribution made by Redondo Cantera e Serrão 2005. See Cartagena, 1995, facsimile edition published by Palacios Martín.
- ¹⁸ A *style* is an instrument used for drawing (Translator’s note).
- ¹⁹ Except for the more technical chapter “Of all the genres and ways of painting” (Holanda, 1984a, Book I, Chapter. 44).
- ²⁰ Reproduced in Holanda, 2008, p. 56.
- ²¹ Holanda, 2018 (in press), dialogue 10.
- ²² Holanda, 2018 (in press), dialogue 8.
- ²³ Malvasia, 1841 (1st edition. 1678), Parte Terza “Lodovico, Agostino e Annibale Carracci”, vol. I, pp. 346-347; quoted by E. Pommier 1998, p. 132.
- ²⁴ Holanda, 2018 (in press), dialogue 8, “Do primor e lugar da orelha” (Of the beauty and placing of the ear).
- ²⁵ Holanda, 2018 (in press), dialogue 11. See Bury, 1977.
- ²⁶ Holanda, 2018 (in press), dialogue 11.
- ²⁷ Holanda, 2018 (in press), dialogue 3.
- ²⁸ Holanda, 2018 (in press), dialogue 5.
- ²⁹ Holanda, 2018 (in press), dialogue 11: “The loveliness and grace comprising a kind of radiant splendour which falls from the eyes across the cheeks of a beautiful woman, I recommend to you as a great excellence in painting; and the lesser graces which belong to other persons, because there is no more ignorant thing than to draw an old woman or old man with a grace and harmony inappropriate to them, or to see those qualities in their outer appearance when the beauty of persons of advanced age should dwell internally in the soul and not shine out except in the brightness of good works.” Holanda found this idea of *venustà* or gracefulness in the word (*venustà*), as used in Christoforo Landino’s *Proemio*, commenting on Dante’s *Divina Commedia*.
- ³⁰ Holanda, 1984a, Livro I, cap. 28, p. 143: “their faces and figures will be inflamed and lit with great fervour and LOVE”.
- ³¹ Holanda, 1984a, Livro I, cap. 29, p. 146.
- ³² Holanda, 1984a, Livro I, cap. 30, p. 147.
- ³³ Lomazzo, 1974, Livro VI, cap. 50: “Composizione di ritrarre dal naturale”; Barocchi, 1977, vol. II, pp. 2737-2748.
- ³⁴ Lomazzo, 1974, Livro VI, cap. 51, p. 381: “Benché molti maggiori sono i ritratti intellettuali, i quali dalle man ideg’artefici sono poste in forme naturali all’occhio, esprimendo il concetto della sua mente over *idea*”.
- ³⁵ Holanda, 1984a, Livro I, cap. 27, pp. 139-141: “On the painting of holy images and first of all Our Saviour”.

NOTAS

- ¹ Holanda termina o Livro I de *Da Pintura Antigua* em Lisboa, a 18 de fevereiro de 1548, «primeira Dominga da coresma», como escreveu no fim do livro; depois o Livro II, os *Dialogos de Roma*, a 18 de outubro de 1548, «dia de S. Luca Evangelista».
- ² Holanda, 1984b, diálogo 3: «Do escolher o posto e a vista no tirar ao natural», p. 21.
- ³ Holanda, 1984a, Livro I, cap. 44.
- ⁴ Strong, 1983, pp. 12-44, «Lucas Hornebolte»; pp. 54-64, «Gentlewoman to the Queen: Levina Teerlinc».
- ⁵ Holanda, 1984b, diálogo 2: «Como nenhuma obra perfeita deve de ser vista, antes de ser acabada».
- ⁶ *Veneração de Nossa Senhora de Belém*, também conhecido por «quadro da família d'Aviz», c. 1553; no verso, a *Descida de Cristo ao Limbo*, carvalho, 32 × 45 cm, Lisboa, MNA, inv. 1181 Pint.
- ⁷ Este retrato aparece referido no inventário *post mortem*, de 18 de outubro de 1558, de Maria da Hungria (AGS, Contaduría Mayor de Cuentas, 1.ª época, leg. 1093, p. 316, «Yten el rretrato de la rreyna de Portugal doña Catalina, hermana de nuestro Emperador entero hecho en lienço pr Francisco de Olanda, metido en una caixa aforrada en terçopelo berde» (publicado em Checa Cremades, 2010, vol. III, p. 2914).
- ⁸ Holanda, 1984b, diálogo 1, p. 14; Pommier, 1998, pp. 129-131, fala, a este propósito, do «tratamento social do retrato».
- ⁹ Este nome, que não se conservou nas edições do tratado, figura na cópia manuscrita de *Do Tirar polo Natural* feita por monsenhor Ferreira Gordo, em 1790, em Madrid, a partir do manuscrito original, hoje perdido. Esta cópia conserva-se na biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa, ms. Série Azul 650.
- ¹⁰ *Livro d'armas da Nobreza e fidalguia do Reino de Portugal tirado do Livro que os Reis de Portugal tem na sua guarda Roupa por Bras Pereira Brandam com mito Verdade e asy muitas otras Armas* (Lisboa, Col. Conde de Cuba). Sobre este armorial, v. Albuquerque, 1985. O nosso agradecimento a Martim de Albuquerque por nos ter facultado uma fotocópia deste armorial, a única reprodução que se conserva, uma vez que o original está danificado.
- ¹¹ Santiago, palavra escrita por Holanda com a cruz no lugar da letra «t».
- ¹² A referência a estas «cabeças» no Mosteiro de Santo Tirso continua obscura, havendo sem dúvida uma ligação a D. Miguel da Silva, antigo titular do mosteiro. Por ordem do infante D. Luís, «um gentil-homem, creado do cardeal Fernes» deve entregar a Brás Pereira, no Porto, estas «cabeças de gesso» «para lhes mandar por agua a Lisboa». Este fidalgo italiano pode ser identificado com «il cavaliere Giovanni Ugolino», membro da casa do nuncio Giovanni Ricci da Montepulciano, vindo a Portugal para tratar de assuntos do cardeal Farnese e aqui permanecendo até ao fim de 1549.
- ¹³ Holanda, 1984b, diálogo 1, p. 14. Sobre o «tratamento social do retrato» por Holanda, v. Pommier, 1998, pp. 129-132.
- ¹⁴ Sobre Antoine Trouvéon, v. Jordan-Gschwend, 2008 e 2010a.
- ¹⁵ Sobre Manuel Denis, v. Moreira, 1988, p. 666, nota 43bis; Blasco Castiñeira, 1992; Sánchez-Molero, 1998, pp. 85-86; 2005, vol. II, pp. 57-78 (sobre o *scriptorium* de iluminação); Redondo Cantera e Serrão, 2005; Holanda, 2008; Hidalgo Ogáyar, 2008; Moreira, 2017.
- ¹⁶ Um «Manoel Diniz» figura efetivamente na casa de D. João III, se não é um homónimo, como «moço de camara que foy do Mordomo mor da Rainha» (Sousa, 1948, t. VI, 2.ª parte, p. 313, ed. fac-similada). Indicado por Moreira, 1988, p. 666, nota 43 bis. Juana Hidalgo Ogáyar (2008) lança a hipótese de Manuel Diniz se ter formado no *atelier* de António de Holanda, na corte portuguesa, aí aprendendo a iluminar à maneira de Simão Bening. Não vamos no entanto tão longe quanto Hidalgo Ogáyar, que atribui a Diniz as obras de Simão Bening, como a do *Rosarium de Dublin*. O estilo de Diniz é conhecido pela genealogia dos reis de Espanha e pelo livro de horas de D. Isabel de Portugal, e não é ganto-brugense.
- ¹⁷ Atribuição de Redondo Cantera e Serrão 2005. V. Cartagena, 1995, edição facsimilada editada por Palacios Martín.
- ¹⁸ *Estilo* é um instrumento de desenho (nota de tradução).
- ¹⁹ Salvo o capítulo «De todos os generos e modos de pintar» (Holanda, 1984a, Livro I, cap. 44), mais técnico.
- ²⁰ Reproduzidos em Holanda, 2008, p. 56.
- ²¹ Holanda, 1984b, diálogo 10, pp. 37-38.
- ²² Holanda, 1984b, diálogo 8, pp. 33.
- ²³ Malvasia, 1841 (1.ª ed. 1678), Parte Terza, «Lodovico, Agostino e Annibale Carracci», vol. I, pp. 346-347; citado por E. Pommier 1998, p. 132.
- ²⁴ Holanda, 1984b, diálogo 8, «Do primor e lugar da orelha».
- ²⁵ Holanda, 1984b, diálogo 11, p. 40, 42. V. Bury, 1977.
- ²⁶ Holanda, 1984b, diálogo 11, p. 40.
- ²⁷ Holanda, 1984b, diálogo 3, p. 21.
- ²⁸ Holanda, 1984b, diálogo 5, p. 28.
- ²⁹ Holanda, 1984b, diálogo 11, p. 40: «A venustidade, que é uma maneira de resplendor inflamado, que cai dos fremosos olhos pelas faces da mulher fremosa. Estas vos lembro, e deixo em grande primor na pintura, e a pouca venustidade que convém às outras pessoas, porque não há coisa mais ignorante que fazer uma velha ou um velho em desenho com a boa graça e venustidade que não é sua, nem se lhe veja de fora na superfície, que já na madura idade na fremosura deve de estar escondida dentro no ânimo e na alma, e não resplandecer senão na face das boas obras.» Holanda encontrou esta palavra (*venustà*) no *Proemio* de Christoforo Landino, a *Divina Comédia* de Dante.
- ³⁰ Holanda, 1984a, Livro I, cap. 28, p. 143: «[...] as suas faces e vultos serão inflamados e acesos em grande fervor e amor».
- ³¹ Holanda, 1984a, Livro I, cap. 29, p. 146.
- ³² Holanda, 1984a, Livro I, cap. 30, p. 147.
- ³³ Lomazzo, 1974, Livro VI, cap. 50: «Composizione di ritrarre dal naturale»; Barocchi, 1977, vol. II, pp. 2737-2748.
- ³⁴ Lomazzo, 1974, Livro VI, cap. 51, p. 381: «Benché molti maggiori sono i ritratti intellettuali, i quali dalle man idegl'artefici sono poste in forme naturali all'occhio, esprimendo il concetto della sua mente over idea».
- ³⁵ Holanda, 1984a, Livro I, cap. 27, pp. 139-141: «Da pintura das imagens santas e primeiro de Nosso Salvador».