

Francisco de Holanda: antigrafías, imágenes, verbos y arquitecturas dibujadas

José Joaquín Parra Bañón

Universidad de Sevilla, España

Abstract The Portuguese architect Francisco de Holanda drew and wrote with lines and letters his calligraphic books, more than half a dozen treatises and proposals for the transformation of reality, without having any of them printed: they were ignored by the typographic characters and the fortune of engraving. He called this unique work, in which it was not possible to distinguish between what was communicated literarily and what was expressed with images, antigrahy. His theories are known, but not his constructions. The whereabouts of the planimetries on which he drew his architectural projects are unknown; there is no building that, supported by historical documentation or archaeology, can be attributed to him, not even the discreet Hermitage of San Mamede, resounding in its cylindrical solitude in the region of Sintra.

Keywords Francisco de Holanda. Antigrahy. Calligraphy and drawing. Architecture and literature. Hermitage of San Mamede.

Índice 1 Francisco de Holanda. – 2 Noé como primer arquitecto en *De Aetatibus Mundi Imagines*. – 3 La antigrafa como ciencia. – 4 Construir líneas. – 5 La incierta atribución de la Ermida de são Mamede en Janas. – 6 *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*, h. 1538-64. – 7 La arquitectura como antigrafa y ortotipografía.

1 Francisco de Holanda

Francisco de Holanda (o Francisco d'Olanda, Lisboa, h. 1517/18-1584/85) fue hijo de un miniaturista flamenco residente en Portugal, llamado António de Holanda,¹ y de una aristócrata portuguesa, con la que este se había casado, y sobrino del Lopo Homem. Francisco d'Olanda (o d'Ollanda), a pesar de la edición facsímil que a partir del último cuarto del siglo XX se ha ido llevando a cabo de sus libros caligráficos y de la creciente publicación de estudios críticos acerca de su existencia y su producción, aún permanece parcialmente sumergido en las sombras de la historia: las investigaciones sobre su figura y su obra aún presentan muchos vacíos.² En estas notas se abordan dos de ellos: sus relaciones concupiscentes con la antigrafía y su hipotética participación en el proyecto de la estremeña Ermida de são Mamede.

En 1583, Francisco de Holanda le regaló el único ejemplar de su manuscrito *De Aetatibus Mundi Imagines*, iniciado en 1545 y concluido hacia 1573, al Rey Felipe II de España (y por entonces también, desde 1580, Felipe I de Portugal) ofreciéndose mediante ese particular y exclusivo presente a colaborar en las obras del Monasterio del Escorial, al lado o al servicio de Juan de Herrera [fig. 1]. Ya antes se había postulado ante la corte filipina, sin éxito, como dibujante e iluminador. No consiguió el encargo, aunque el mismo año del regalo se le otorgó una pensión vitalicia, de cien mil reis anuales a cargo de la hacienda real, renta que el portugués habría de disfrutar durante muy pocos meses. A su vuelta a Portugal desde Italia, donde el pintor residió entre 1538 y 1540, no proliferaron los encargos profesionales, al contrario de lo que él imaginaba y a pesar de que contrajo un prometedor matrimonio con una dama de la reina llamada Maria Luísa da Cunha de Sequeira.

Francisco de Holanda se formó en Évora, donde fue alumno del arquitecto militar, poeta y músico, Garcia de Resende (1470-1536).

1 Es probable que António de Holanda dibujara el rinoceronte, llamado Ganda, enviado en 1515 a Lisboa desde Gujarat como presente para el Rey Manuel I de Portugal, y que este a su vez le reenvió al Papa León X con el objetivo de abastecer su zoológico del Vaticano. Ya que el rinoceronte se ahogó en el mar al naufragar el barco que lo transportaba, es posible que fuera en aquel que trazó António de Holanda en el que se inspirara tanto el dibujado en 1515 por Giovanni Giacomo Penni en *Forma & natura & costumi de lo Rinocerote* (Biblioteca Colombina, Sevilla) como el que dibujó a pluma en 1515 Alberto Durero. En el bestiario de León X ya se exhibía el elefante que el rey portugués, a través de su embajador, el clérigo Don Miguel da Silva, le había regalado en 1514 a su Santidad.

2 Entre las ediciones críticas de las obras de Holanda en España, cabe reseñar las de: Sánchez Cantón (Holanda 1921); Correia y Cortés (Holanda 1929); Tormo (Holanda 1949); Deswarte-Rosa (Holanda 2007, 667 y ss.) y Soler (Holanda 2018), así como las referencias a su producción de Menéndez y Pelayo (2012), Gómez-Moreno a propósito de las «águilas del Renacimiento» (1941) o Parada y Schiaffino (2017). Entre las portuguesas, las realizadas por Alves (Holanda 1984; 1985; 1989) o Deswarte-Rosa (1987). También las tesis doctorales inéditas de Lousa (2013) y Olimpio dos Santos (2015).



Figura 1a Francisco de Holanda,
Fiat lux, f. 3r, en *De Aetatibus Mundi Imagines*.
1545-47



Figura 1b Francisco de Holanda,
Creación de las luminarias, f. 6r, en *De Aetatibus Mundi Imagines*. 1545-47

El lisboeta aseguró que, aunque tuvo maestros en otras disciplinas, a dibujar aprendió por sí mismo, sin nadie que le enseñara los procedimientos ni los rudimentos de la técnica. Desde allí, cumplidos veinte años, viajó a Italia, a la que llegó en 1538 formando parte del séquito de la misión diplomática encabezada por Don Pedro de Mascarenhas (h. 1470-1555), quien, enviado por el Rey Juan III de Avis (1502-1557), fue a hacerse cargo de la embajada portuguesa ante la Santa Sede. Holanda residió dieciocho meses en Roma visitando tanto las ruinas imperiales como las obras nuevas, aprendiendo de los modernos que revitalizaban y actualizaban la ciudad con sus proyectos, dibujando arquitecturas y relacionándose, además de con otros artistas, con los arquitectos Miguel Ángel Buonarroti (que entonces tenía sesenta y tres años),³ Jacopo Melegghino, Antonio de Sangallo

3 Mientras Miguel Ángel pinta *El juicio final* en la Capilla Sixtina, Francisco de Holanda reside en Roma, aunque nada indica de forma indudable que este hubiera podido

el Joven y Sebastiano Serlio: su libido de arquitectura, sus ansias de aprender de la construida en la antigüedad y de practicar la nueva que por entonces se estaba experimentando en Italia, nunca se vio satisfecha. Allí, para callejear, se orientaba con las xilografías de Giacomo Mazzocchi publicadas, casi como una pionera guía turística, en *Epigrammata Antiquae Urbis* (1521), y descubría el valor documental de los libros que, al igual que este, estaban ilustrados con vistas en perspectiva de los monumentos que aún permanecían en pie. Resultado de su estancia, y de la probable encomienda verbal que le hiciera el Infante Don Luis (1506-1555), prior de la Orden de San Juan de Jerusalén, interesado en el arte de las fortificaciones y en la poliorcética, el viajero calígrafo compuso el libro titulado *Álbum dos Desenhos das Antigualhas* (1540) en cuyos cincuenta y cuatro folios registró la apariencia de una selección de obras artísticas y de edificaciones romanas que lo impresionaron. Durante su estancia, escribió en sus crónicas Francisco de Holanda, se ocupó de cumplir el encargo que le había hecho Juan III de «dibujar las cosas notables que allí viera» (Holanda 2018, 16). Allí se relacionará, además, con Alessandro Farnese (nietao del Papa Paulo III y cardenal a los catorce años), Blosio Paladio (secretario pontificio), Lattancio Tolomei (arqueólogo), con Vittoria Colonna (que lo acogería como paseante en sus propiedades) y con el grabador Giulio Clovio.⁴

Como consecuencia de su experiencia italiana, ya de regreso a Portugal, quizá iniciado en 1541, también redactó *Da Pintura Antiga* (1548), cuyo segundo libro es conocido con el título de *Diálogos de Roma*. Aunque este carece de ilustraciones, su interés por el dibujo, su afán por defender su supremacía y su relevancia como fundamento de las demás artes, lo condujo a incluir al final del mismo

visitar el fresco durante su ejecución. La afinidad entre los dos ángeles que aerotransportan un prisma de piedra en el folio 4r de su *Álbum*, donde se representa femininamente la ciudad de Roma, y los nueve que, sin alas, circunvalan la columna de la flagelación en una de las lunetas de *El juicio final*, no parece un indicio suficiente de que conociera personalmente el fresco miguelangelesco.

⁴ El corpus de obras caligráficas de Francisco de Holanda está conformado por los siguientes manuscritos: *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*, también titulado *Os Desenhos das Antigualhas que vio Francisco d'Ollanda*, fechado en 1540 aunque probablemente compuesto entre 1538 y 1564; *De Aetatibus Mundi Imagines* (1545), original en la Biblioteca Nacional de España, Signatura BNE, DIB/14/26, disponible en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000137315>; *Da Pintura Antiga*, aunque fechado el 18 de febrero de 1548 en Lisboa, su redacción fue iniciada en 1541 y concluida en 1549. Es un compendio de tres obras: *Da Pintura Antiga* sería el Libro I, hoy perdido, que le da título a la terna. El Libro II se titula *Diálogos de Roma*, firmado el 18 de octubre de 1548, festividad del evangelista San Lucas. Y como Libro III (o anexo) figura *Del Sacar por el Natural* (o *Do Tirar polo Natural*), cuyo original se custodia en la Biblioteca de la Academia de San Fernando desde 1563; *Da Ciencia do Disenho* (o *De Quanto Serve a Sciência do Disenho*), concluido en 1571, y *Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa*, un opúsculo de treinta y dos folios fechado en 1571.



Figura 2a Francisco de Holanda, *Figura de Lysboa*, f. 2v, en *Da fábrica que Falece à Cidade de Lisboa*. 1571. Dibujo a pluma y tinta sobre papel



Figura 2b Fragmento de *Roma*, como figura femenina coronada con arquitectura fortificada, f. 4r, en *Album dos Desenhos das Antiquilhas*, o *Os Desenhos das Antiquilhas que vio Francisco d'Ollanda*. 1540. Dibujo a pluma y tinta sobre papel

un anexo, como Libro III, acerca del dibujo tomado del natural, titulado *Del Sacar por el Natural* (*Do Tirar polo Natural*, concluido en Santarém en enero de 1549 y considerado el primer tratado autónomo acerca del retrato en occidente). Otro de sus libros, *Da Ciencia do Disenho* (o *De Quanto Serve o Sciência do Disenho*), fue concluido en 1571, al igual que el opúsculo *Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa*, un pionero tratado de urbanística mediante el que intentó convencer a su Alteza Real Don Sebastián I (1554-1578), que por entonces reinaba en el país, de la necesidad de modernizar y engrandecer Lisboa como capital, renovándola urbanísticamente mediante un plan director que, además de regular su crecimiento, actualizara sus edificios, a semejanza de lo ya planteado en Milán, Génova o Nápoles (Osswald 2015).

Francisco de Holanda proponía la transformación de la obsoleta ciudad portuaria en una nueva Roma: en la próxima capital del mundo, abierta al Atlántico y no encerrada en la órbita mediterránea. Su proyecto contenía veintidós ilustraciones que servían como ejemplos, o referencias emblemáticas, de lo que podría hacerse. En una de ellas, titulada *Figura de Lysboa*, una mujer coronada con un alcázar circular, del que sobresalen tres torres rematadas por almenas, emerge de las aguas y sujeta entre sus brazos un barco en el que, como sucede en su hombro, hay posada un ave [fig. 2a]. La ciudad

feminizada, identificada con una doncella que lleva por diadema, o por casco, una fortaleza, una muralla o una torre simbólica, responde a la tradición de la que forman parte las diosas Cibeles y Fortuna, y que converge en la iconografía 'turrífera' de la mártir Santa Bárbara. La novedad radica no en el tocado sino en el navío que sostiene abrazado con el objetivo de informar que ella es la personificación de una poderosa ciudad marítima habitada por navegantes y exploradores. Lisboa exhibe aquí como atributo una nave, al igual que Noé lució entre sus brazos su Arca. Las referencias arquitectónicas polinizan toda su obra.

A Roma, femenina, la había dibujado antes Francisco de Holanda en el folio 4r de su *Álbum*, sentada, decadente tras el saqueo de 1527, entristecida y con los senos al aire, coronada por un turbante sobre el que se levantaba un edificio amurallado, situado bajo el óculo del Panteón de Agripa [fig. 2b]. Una cabeza similar, protegida por un casco en el que superponen dos torreones cilíndricos, emerge del fondo del folio 3v, donde se ha representado a una Roma eufórica e imperial, y no, como en el 4r, alegórica y decaída, tal vez melancólica.⁵ Coronas, panteones, circos, pozos, fustes de columnas y esferas proliferan y orbitan en la obra circular de Francisco de Holanda. No es formalmente extraño, una vez comprobado su interés por lo redondo y lo cilíndrico, por las arquitecturas circumspectas y los edificios simétricos, que le atribuyeran la Ermita de san Mamede, en Janas, entre Sintra y Mafra, por el camino interior hacia Ericeira.

Ninguno de los libros manuscritos por Francisco de Holanda fue impreso mientras el polímata portugués estuvo vivo. El conocido como *Álbum dos Desenhos das Antiquilhas*, contiene una serie de cincuenta y cuatro folios que interpretan arquitecturas, esculturas y pinturas, que el viajero vio con sus propios ojos (experiencia a la que Heródoto denominó 'autopsía'). Quince de ellas se ocupan de la poliorcética: de las fortificaciones y las arquitecturas defensivas de las ciudades amuralladas. El álbum contiene ciento trece dibujos, aunque no todos ellos trazados en Italia (ni *in situ*). En 1571 el ejemplar, dedicado a Don Sebastián, lo poseía el aspirante al trono de Portugal que competía con Felipe II, Don Antonio, Prior de Crato, donde tenía su sede la Orden de San Juan de Jerusalén. El español debió de requisarle el libro tras derrotar al alentejano, y lo depositó en la Biblioteca del Monasterio del Escorial, donde permaneció oculto hasta que en 1940 lo descubrió Elías Tormo, quien lo editó ese mismo año en Madrid a expensas del Ministerio de Asuntos Exteriores (Holanda

⁵ De la melancolía expresada plásticamente por Francisco de Holanda se trata en la conferencia inédita, impartida en el curso «Modos da melancolía», organizado por el Grupo de Investigação: Arte, História e Património, del CHAM (Centro de Humanidades de la Universidade Nova de Lisboa), el 19 de enero de 2023, con el título *Melancolías revisitadas: El oído melancólico y Arquitectura de la melancolía* (Parra Bañón 2023).

1949). La presencia de algunas obras de Francisco de Holanda en bibliotecas españolas no es infrecuente. Al fin y al cabo, Francisco de Holanda se llamaba a sí mismo 'el español', Isabel de Portugal se había casado en 1526 en Sevilla con su primo Carlos V (I de España), y fue madre de Felipe II (I de Portugal y los Algarbes), quien contrajo sus primeras nupcias con su prima María Manuela de Portugal.

2 Noé como primer arquitecto en *De Aetatibus Mundi Imagines*

La crónica compuesta por Francisco de Holanda titulada *De Aetatibus Mundi Imagines*, iniciada en 1545 y concluida hacia 1573, permaneció oculta en la Biblioteca Nacional de España en Madrid hasta 1953, cuando fue descubierta y dada a conocer por Francisco Cordeiro Blanco.⁶ El ejemplar, manuscrito en papel verjurado amarillento de 415 × 258 milímetros, consta de ciento setenta y ocho páginas, de las cuales ciento cincuenta y ocho, incluida la portada y la final que, diciendo «Fines Deo», hace de colofón, contienen dibujos caligráficos. Trazados con pincel, pluma y lápiz negro, y usando tinta parda y marrón, ocupan por completo, en la gran mayoría de los casos, la superficie de la página. En algunos, al inicio y al final del álbum, se recurre a aguadas de colores, con ocasionales aplicaciones doradas.

De Aetatibus Mundi Imagines (Imágenes de la creación del mundo) es una de las crónicas en imágenes en las que, en el occidente cristiano, se acostumbraba a especular con la subdivisión de la supuesta edad que tenía mundo, desde los días iniciales de su creación hasta el presente. Esta asume las particiones temporales de las más conocidas crónicas del mundo previas, de las medievales y las renacentistas centroeuropeas, de los denominados *Liber Chronicarum* (o *Weltchronik*, como el de Hartmann Schedel, de 1493). Además de otras singularidades, como son la activa participación de la geometría clásica durante la formalización de los días celestiales de la creación, o la comparecencia cadavérica de Eros y Afrodita en la página final del volumen, es muy significativa la atención que el ilustrador le presta a Noé, quien hace acto de presencia en una cantidad de láminas notablemente mayor que otros personajes considerados trascendentales en el relato cristiano, como son Adán o Abraham. Tal vez Francisco de Holanda, siquiera por su similar interés por el ejercicio de la arquitectura, se sentía próximo o semejante a él en su faceta proyectiva (Parra Bañón 2022a).

⁶ Ya Francisco de Holanda había mantenido prudencialmente oculto su libro, sospechando que tal vez podría causarle algún problema grave con la ortodoxia eclesiástica y con los dogmas.

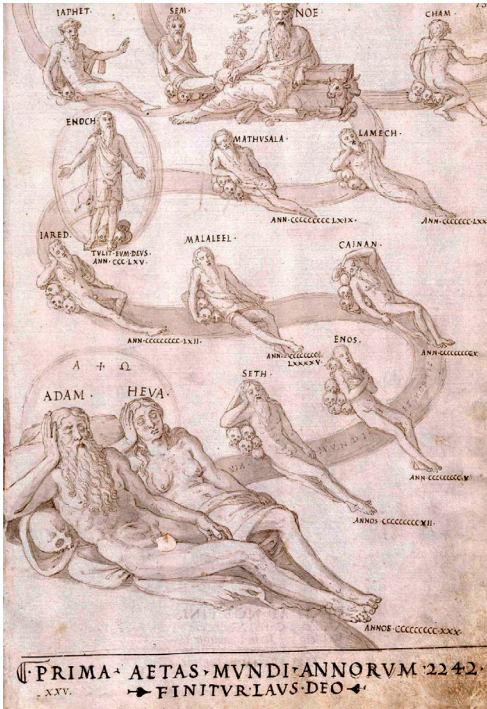


Figura 3a Francisco de Holanda, *Genealogía de Noé*, lámina XXV, f. 13r, en *De Aetatibus Mundi Imagines*. 1545-73. Dibujo a tinta y aguada sobre papel, 415 × 285 mm



Figura 3b Francisco de Holanda, *Descendencia de Noé y genealogía de Iafet y de Cam*, lámina XXXV, f. 18r, en *De Aetatibus Mundi Imagines*. 1545-73. Dibujo a tinta y aguada sobre papel, 415 × 285 mm

Noé actúa por primera vez en la página numerada con el XXV, correspondiente al folio 13r, donde se inicia la que se denomina «Prima Aetas Mundi», que comienza, tras las siete jornadas de la creación y el ciclo adánico, en el año 2242 previo al nacimiento del mesías evangélico [fig. 3a]. Noé, precedido por Matusalén y Lamec, es el último fruto del árbol genealógico que brota de Adán y Eva, quienes han sido dibujados como una pareja tendida en el suelo, con los ojos cerrados y con la cabeza acodada en su respectiva mano derecha. Este gesto, vinculado tanto a la melancolía pasiva como a la acidia, asociado a la ensoñación y al genio creativo, se repite en numerosas figuras y escenas: es atribuido a Adán (lámina XIX) y a Daniel (lámina LXVI), y a Cristo (lámina LXXXVI) y a Dios (lámina XXII).

Noé, sin embargo, en esta genealogía está sentado, descansando en la zona superior de la página, recostado sobre un arcón prismático que quizá prefigura el Arca náutica (en la lámina XXXV se representa la descendencia de Noé [fig. 3b]). El patriarca estará presente

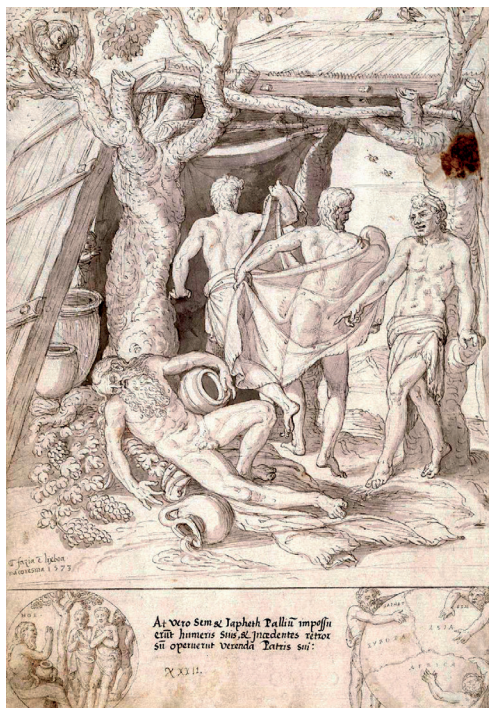


Figura 4a Francisco de Holanda, *Noé embriagado*, lámina XXXII, f. 16v, en *De Aetatibus Mundi Imagines*. 1545-73. Dibujo a tinta y aguada sobre papel, 415 × 285 mm

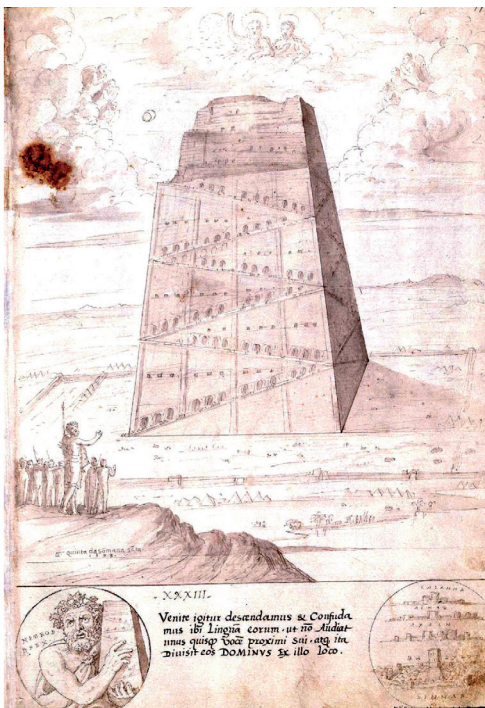


Figura 4b Francisco de Holanda, *Torre de Babel*, lámina XXXIII, f. 17r, en *De Aetatibus Mundi Imagines*. 1545-73. Dibujo a tinta y aguada sobre papel, 415 × 285 mm

a lo largo de ocho láminas, hasta la numerada con el XXXII, dibujada en Lisboa en 1753, según la anotación manuscrita que figura al pie, y correspondiente al episodio de la embriaguez [fig. 4a], aunque este suceso se incluye en el periodo posterior, denominado «Secunda Aetas», que se inicia en el año 942 con la escena del sacrificio de los animales llevada cruentamente a cabo a la conclusión del Diluvio. Tras el coma etílico provocado por el vino recién descubierto, en el recto del folio 17, se muestra, hierática y colosal, la Torre de Babel. Abierto el libro por esta página doble se exhibe de forma comparativa, poniéndolas en tensión una al lado de la otra, la arquitectura elemental (tradicional, improvisada, urgente) de la cabaña construida por Noé como cobijo familiar y la arquitectura monumental, resultado de un proyecto megalómano, levantada por Nemrod.

La cabaña de Noé está apoyada en un pórtico, que hace de portal de entrada, formado por los troncos de dos árboles nudosos que sirven de jambas y, apoyado en ellos, el dintel determinado por una

rama ahorquillada. Este marco arquitectónico alude al de la lámina XVIII, en la que Adán y Eva están arrodillados bajo una pérgola formada por un tejido de sinuosas ramas entreveradas, de raíces y de troncos retorcidos y enroscados entre ellos que están percutidos de amenazadores ojos abiertos. En la boca de este escenario actúan los tres hijos del viticultor. Tras ellos, se construye el cerramiento del recinto usando tableros de madera que se colocan desplomados, y cortinas que cuelgan de lo alto. El perímetro es permeable: la cueva artificial está desfondada para que se entrevea la desolación del paisaje. La cubierta se remata con elementos vegetales y sube en pendiente hasta la cumbre. Más que de una cabaña, se trata de un cobertizo levantado, como si se tratara de una chabola periférica, con materiales dispares y mal hermanados, quizá procedentes del reciclaje de ciertos componentes del Arca ya abandonada. La precaria construcción alberga, bajo la vigilante mirada de la paloma, las tinajas contenedoras del vino. Noé yace despatarrado, completamente desnudo, acomodado en un lecho de sarmientos y de pámpanos, aferrado a una orza de barro, ajeno al líquido que se derrama del jarrón que ha sido volcado a sus pies.

La extraña torre babélica, izada en un horizonte de pirámides dispuestas en hilera, inconclusa, tiene una planta cuadrada y proporción de obelisco incipiente. Sus rampas, discurrendo en diagonal por el exterior, aluden al clásico zigurat poligonal. Su forma rotunda, su tamaño inhumano, la presencia del gigantesco gobernante promotor a los pies, acompañado de su corte, y la del Destructor celestial en la cumbre, contrasta geoméricamente con la convivencia de las formas naturales y artificiales que propone el dormitorio beodo de Noé imaginado en la página de la izquierda. A ambos edificios los vincula su apariencia de obra incompleta por falta de empeño, de arquitectura por acabar. Los hermana la incertidumbre acerca del porvenir. Nemrod es dibujado, en la banda inferior, dentro de un tondo, con mirada de alucinado, asiendo entre sus brazos una maqueta de su torre defensiva de modo similar al que Santa Bárbara, en su iconografía de 'turrífera', sujeta la suya: como temiendo que fueran a robársela. En las dos páginas siguientes Francisco de Holanda dibuja los árboles genealógicos que parten de los tres hijos de Noé, representados, al igual que en las teogonías anteriores, tumbados en el suelo y dormidos, como si las ramas que brotan de ellos fueran emanaciones del sueño.

«Francisco de Holanda el Español», que así es como a sí mismo se llama en *Diálogos de Roma* (Holanda 2018, 57), por la razón de que en Italia a mediados del siglo XVI a todos los íberos los consideraban españoles, dibuja su primera Arca en la página XXVI, al fondo de la escena del apático embarque de los animales en el recipiente de la salvación [fig. 5]. En esta y en las siguientes láminas, tanto el artificio del Arca como la figura de propio Noé, en cuanto a actor protagonista



Figura 5a Francisco de Holanda, *Noé antes del Diluvio*, lámina XXVI, f. 18v, en *De Aetatibus Mundi Imagines*. 1545-73. Dibujo a tinta y aguada sobre papel, 415 × 285 mm

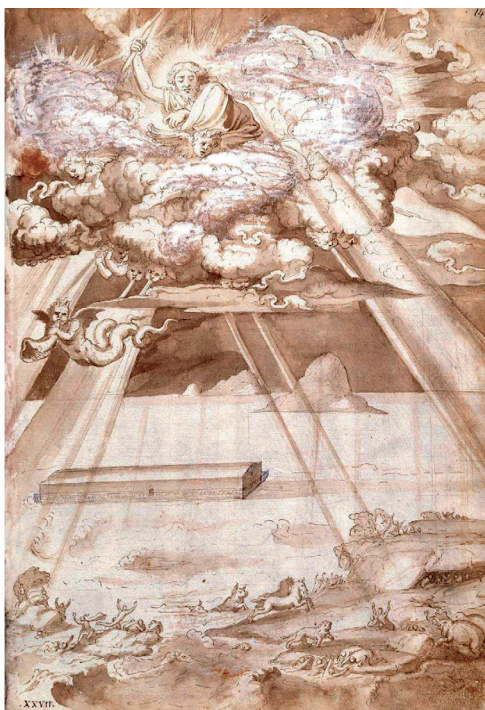


Figura 5b Francisco de Holanda, *Diluvio*, lámina XXVII, f. 19r, en *De Aetatibus Mundi Imagines*. 1545-73. Dibujo a tinta y aguada sobre papel, 415 × 285 mm

de la historia, parecen poco más que argumentos circunstanciales utilizados para manifestar la omnipotencia de Dios, omnipresente en las alturas. Una divinidad neoplatónica que flota, triangular y esférica, entre las nubes y desde allí ordena, gobierna, distribuye e irradia a la ecúmene su gloria infinita. Un Dios gesticulante acompañado de criaturas volátiles, de cabezas aladas y de seres sopladores y trompeteros que fluyen por el aire con sus cuerpos serpenteantes.

El Arca es en esta lámina multiescénica un alargado pabellón, con cubierta a dos aguas, colocado sobre un pódium de sección curva, posado en la cima de una colina hacia la que se dirigen, conformes, las bestias. El alzado lateral que se enseña, debido a su composición basada en la rítmica y equidistante sucesión de pilastras, remite a los flancos de los templos griegos delimitados por peristilos. La imagen del Templo de la Concordia en Agrigento, o la del Partenón en la acrópolis de Atenas, gestionan su figura. La construcción de madera que aparece en primer término, rematada con un frontón equilátero, y en

la que tal vez se inspira el Arca, es la casa del patriarca que se arroja ante los labios de un pozo en el que se abisma el caño de agua procedente de un venero desconocido. Debajo del sumidero, una gigantesca y fiera serpiente enroscada a la esfera terráquea le recuerda al lector que el mundo, entonces, ya se había corrompido.

En la lámina que tiene a su derecha, se representa el Diluvio: la mitad superior, hasta la línea del horizonte, la ocupa la furia divina. La inferior, un mar en calma y una playa hacia la que se dirigen, sin desbocarse, los animales. No hay, apenas, rastros de angustia ni de violencia. El Arca monolítica flota en un agua sin oleaje, en un cielo sin tormentas, en un medioambiente plácido en el que no aparece ninguno de los tripulantes. El Arca podría ser un descomunal galpón, un hangar con una sola ventana levantado en un terreno desértico. No hay movimiento: la expresión de la dinámica, la representación de la acción, no fue uno de los logros de Francisco de Holanda como dibujante.

Este Arca portuguesa (o española) no procede de la que Miguel Ángel pintó en las bóvedas de la Capilla Sixtina bajo el mandato de Julio II,⁷ y que Francisco de Holanda, especulan algunos de los que han estudiado sus obras, podría haber visto durante su estancia en Roma, en caso de ser cierta la estrecha amistad que él asegura que lo unía, a pesar de la significativa diferencia de edad que había entre ambos, al genio florentino. Está más emparentada con las especulaciones centroeuropeas, con las flamencas antes que con las mediterráneas. No en vano, la influencia de los grabados de Alberto Dürero en *De Aetatibus* es más notoria que la de los artistas italianos a los que el luso continuamente reivindica como modelo. Él fue el introductor en Portugal de, entre otras, la obra de Dürero y de Sebastiano Serlio, y el impulsor de un nutrido conjunto de ideas neoplatónicas. Aunque quizá la relación más clara, aunque indemostrable, del Arca francisc holandesa se pueda establecer no con las italianas sino con la sevillana que Benito Arias Montano describió e ilustró en su *Biblia Sacra Hebraice, Chaldaice, Graece et Latine*, comenzada a publicar en 1571 (Parra Bañón 2022a, 47).

El Arca de la lámina XXVI se alarga y estiliza en la lámina XXIX (f. 20r) hasta convertirse en un listón de madera de sección pentagonal [fig. 6]. El Arca, estática, flota o está asentada en una superficie tersa y calma, inmune a los acontecimientos celestes. Allí arriba, diez tormentas cilíndricas han desatado su furia. Son diez columnas de cristal transparente que se anticipan al bosque vítreo que Giuseppe Terragni (1904-1943) propuso como primera estancia de su nunca

⁷ Miguel Ángel pintó entre 1508 y 1512, bajo el papado de Julio II, los mil doscientos metros cuadrados de superficie de las bóvedas, y bajo del de Pablo III, entre 1536 y 1541, la pared de la cabecera con *El juicio final*.

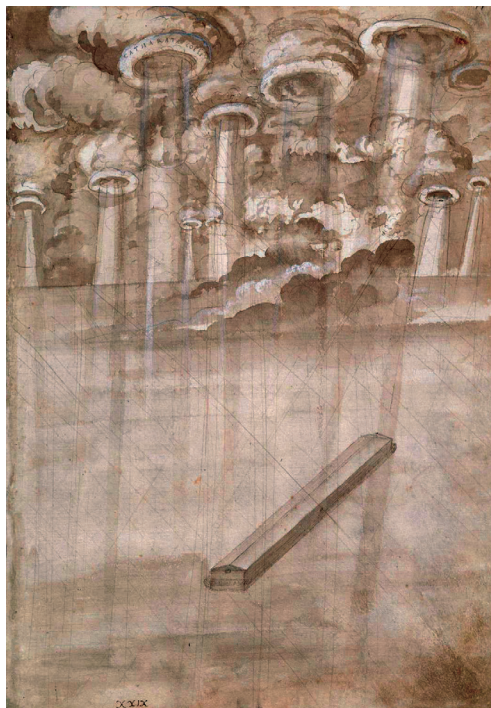


Figura 6a Francisco de Holanda, *Arca de Noé durante el Diluvio*, lámina XXIX, f. 20r, en *De Aetatibus Mundi Imagines*. 1545-73. Dibujo a tinta y aguada sobre papel, 415 × 285 mm

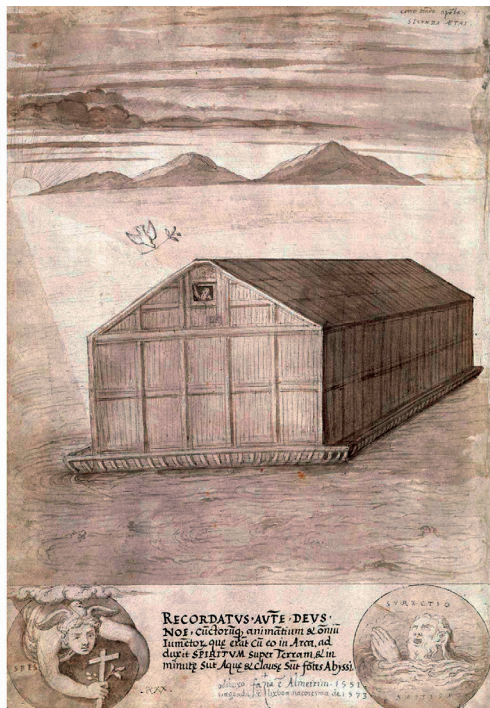


Figura 6b Francisco de Holanda, *Noé en el Arca*, lámina XXX, f. 20v, en *De Aetatibus Mundi Imagines*. 1545-73. Dibujo a tinta y aguada sobre papel, 415 × 285 mm

construido *Danteum*. Diez columnas, como diez tornados, que emergen de diez capiteles neumáticos en los que se arremolinan las nubes. Es la tormenta más arquitectónica de las que se han dibujado y matizado con aguadas pardas para atosigar a Noé: es el Diluvio que conmemora de una forma más evidente las salas hipóstilas y que anticipa, por ejemplo, la arboleda dórica que Antoni Gaudí (1852-1926) ocultó en una caverna bajo la gran terraza de los jardines barceloneses del Parque Güell. A vista de pájaro, el Arca, con sus dos ventanas, se muestra a la deriva, ajena a destrucción y a la desgracia. Francisco de Holanda le resta, como hace en todas sus obras, drama y tragedia. En la lámina siguiente el punto de vista desciende y muestra de cerca la embarcación: el menguado edificio al que se aproxima la paloma y en el que por primera y única vez se muestra a Noé, quien diminuto, de un tamaño que es la mitad que el del ave, se asoma a la ventana frontal. Sobre una balsa plana se levanta el edificio, que aparenta tener dos plantas de altura y un desván bajo la cubierta a

dos aguas a la que se le ha limado la limatesa. No hay ahogados bajo las aguas opacas. En una perspectiva forzada, paralelas a la cumbrera, tres montañas se recortan en el horizonte.

La lámina XXVIII se interpone entre las dos que documentan la travesía y el comportamiento del Arca durante el Diluvio [fig. 7a]. Es una de las imágenes más novedosas y abstractas de todas las que abastecen la iconografía diluvial. En el centro de una gran esfera, casi tangente a los bordes laterales del folio 19v, Francisco de Holanda escribió «BAPTISMVM MVUNDI», convirtiendo el Diluvio negativo y aniquilador en un regenerador bautismo del mundo. A la izquierda, encima de ella, sitúa un sol radiante; a la derecha, un Dios, con sus tres potencias luminosas, se cruza de brazos mientras observa cómo un ángel vierte sobre el planeta el líquido derramándolo de una tinaja. El agua cae, salpica sobre un minúsculo rectángulo junto al que se ha manuscrito «ARCA». Dos cabezas aladas, una a cada lado de la bola sin accidentes, soplan su respectivo viento. Bajo la Tierra, a eje con ella, hay una luna que orbita y, en la banda inferior de la lámina, que en ocasiones el portugués reserva para enmarcar dos ideas circulares que confinan un texto explicativo, hay dibujadas, en el primer medallón, nubes y, como si estuviera reflejado en el agua, o como si fuera la propia agua quien lo hubiera dibujado con su oleaje, un rostro con la boca abierta.

Francisco de Holanda, el defensor extremado de la pintura como fuente y fundamento de todas las artes, el miniaturista y cartógrafo, el escritor y filósofo, el arqueólogo e ingeniero, se declarará, sin embargo, arquitecto: dirá que él es ‘arquitector’. «Yo, Francisco de Holanda, que esto escribo, soy el postrero de los arquitectores» afirmará en *Da Pintura Antiga* con el argumento de que es en la arquitectura donde confluyen todas las disciplinas y donde se concentran todas las artes (Holanda 1921, 241). Con la serie de Noé evidencia su capacidad para transformar en arquitectura la palabra, en edificios el contenido de unos pocos versículos iniciales del Génesis bíblico.

Su afición por la arquitectura está presente en todas y cada una de sus obras, tanto en su *Álbum dos Desenhos das Antiquilhas* como en *Da Fábrica que Falece a Cidade de Lisboa*, y también en *De Aetatibus Mundi Imagines*, aunque no solo en su versión edilicia del Arca. Si en unos libros documenta las preexistencias, en otro proyecta las arquitecturas escenográficas que necesita. En la lámina LV dibuja a Sansón demoliendo un templo cilíndrico similar al Panteón de Agripa y, para el horizonte del Juicio de Salomón dibuja un palacio descomunal, con un atrio arbolado con columnas torsas. Le atribuye forma a un mausoleo tronco-piramidal para acompañar a Artemisa (lámina LXVI), que luego reutiliza en la lámina LXXII, e imagina ruinas para el Portal de Belén, tiendas de campaña y ciudades en las que matar a los inocentes. Y se ocupa de la minuciosa definición de los interiores: en la lámina LXXXI Jesús adoctrina a los sabios dentro de un

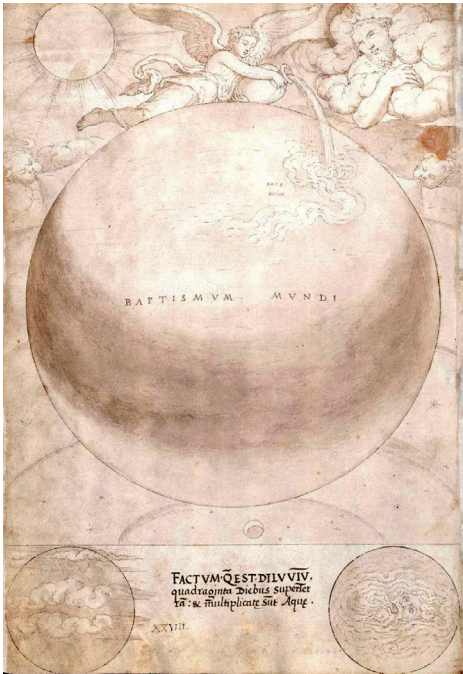


Figura 7a Francisco de Holanda, *Bautismo del mundo*, lámina XXVIII, f. 19v, en *De Aetatibus Mundi Imagines*. 1545-73. Dibujo a tinta y aguada sobre papel, 415 × 285 mm

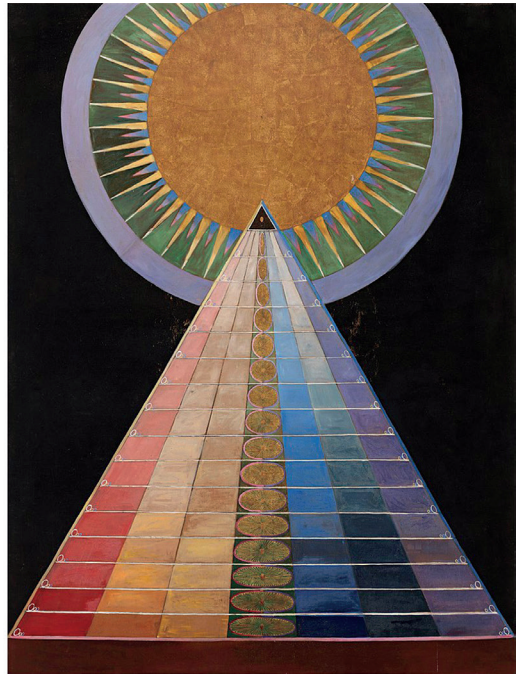


Figura 7b Hilma af Klint, *Retablo nº 1, Group X*. 1915. Óleo y temple, 185 × 152 cm. Estocolmo, Moderna Muséet

edificio inspirado en las arquitecturas ideales del Renacimiento centrípeto y sitúa el milagro de la conversión del agua en vino en una habitación abovedada a medio camino entre Piero della Francesca y Tiziano, o tal vez de Mantegna y Tintoretto. Proliferan las cuevas habitadas y los edificios circulares, como el que utiliza en la lámina XCV para situar a Pilatos, o el espléndido de la XCVI, deudor de *San Pietro in Montorio*, en el que escenifica la flagelación, con una columna exenta erigida bajo el óculo de la cúpula. La huella de las polícromas imágenes con las que se inicia *De Aetatibus Mundi Imagines*, de aquellas que informan geométrica y abstractamente, triangular y esféricamente de los albores de la creación, del nacimiento de la primera luz y de la formación de su universo, son reconocibles en no pocos autores vinculados a las vanguardias del siglo XX. Entre ellos, la también casi secreta Hilma af Klint [fig. 7b].

3 La antigrafía como ciencia

Francisco de Holanda es el reinventor, el reactivador del término *antigraphia*, de la «antigrafía» en cuyo significado se aúnan dibujar y escribir, según explica, basándose en Demóstenes y en otras autoridades anónimas de la antigüedad, en el segundo de sus *Diálogos de Roma*. La antigrafía designaría, según él, a la actividad que entendía que escribir es dibujar signos, y que dibujar es expresarse mediante signos que, teniendo un significado conocido, una vez puestos en relación, construyen significados inéditos. La antigrafía sería, por tanto, la disciplina en la que aún no se había bifurcado, separado y constituido como asignaturas autónomas, el dibujo y la escritura: el lugar en el que eran una sola y misma cosa.

Él es en la península ibérica el primero en usar el término *antigraphia* en ese sentido y el primero que escribió la palabra resignificándola. Lo hizo en un breve manuscrito con tintes biográficos hoy titulado *Diálogos de Roma*, que constituye la segunda parte de un libro compilatorio titulado *Da Pintura Antiga*, fechado en 1548. Para redefinirla se apoyó, entre otros, en Demóstenes y en la locución de Quinto Horacio Flaco que en su *Ars poética* rezaba: «ut pictura poesis», y que tal vez provenga de una afirmación de Simónides de Ceos (Carson 2020).

Conversando, mientras dice que se pasea por el Monte Cavallo, en la iglesia de San Silvestre al Quirinale, con Lactancio Tolomei y con Miguel Ángel Buonarroti, en presencia de la señora Marquesa de Pescara, Vittoria Colonna (la que posó para Sebastiano del Piombo palpándose el pecho), y a propósito de la explicación que el lisboeta le da a Lactancio de porqué llama pintura a la escultura, y al hilo de la teoría que este comparte con el florentino acerca de la conformidad de la pintura con las letras, escribe Francisco de Holanda, poniendo las palabras en boca de Lactancio:

Y hasta Quintiliano, desde la perfección de su *Rhetorica*, no solamente manda que en el compartir de las palabras su orador dibuje, sino que con la propia mano sepa trazar y sacar un dibujo. Y de aquí viene, señor Miguel Ángel, que a veces llaméis discreto pintor a un gran letrado o predicador, y que al gran dibujante le llaméis letrado. Y quien más se acerque a la misma Antigüedad hallará que tanto la pintura como la escultura fueron llamadas pintura, y que en tiempos de Demóstenes usaban [el término] *antigrafía*, que tanto quiere decir dibujar como escribir y era verbo común para ambas ciencias, por lo que a la escritura de Agatarco se la pueda llamar pintura de Agatarco. Y creo que también todos los egipcios solían saber pintar cuando habían de escribir o significar alguna cosa, porque sus mismas letras jeroglíficas eran animales y aves pintados, como aún se puede ver en algunos obeliscos de esta ciudad que llegaron de Egipto. (Holanda 2018, 83)

También tratará Francisco de Holanda sobre la *antigraphia* en el capítulo XLIV de su tratado *De Todos os Géneros e Modos do Pintar* apoyándose tanto en las relaciones que estableció Horacio entre la poesía y la pintura como en las que postuló el retórico y pedagogo hispanorromano Fabio Marco Quintiliano entre el arte de la oratoria y las artes figurativas, y en la obra de Agatarco de Samos, escenógrafo, pintor y escritor, del que habla Vitrubio en el prefacio de su Libro VII a propósito de la perspectiva y de la *skenographia*, donde informa que fue Esquilo quien le encargó que pintara edificios en el escenario, que fingiera arquitecturas para la representación de una de sus obras, de modo que, atendiendo a las leyes de la percepción, estas les parecieran verdaderas a los espectadores. Francisco de Holanda, con toda probabilidad, quizá alentado por Antonio da Sangallo el Joven, estudió alguna de las versiones entonces disponibles del tratado vitrubiano: tal vez, durante su estancia Roma, bien la de 1511 de Fray Giovanni Giocondo (la primera ilustrada), o la de 1521, de Cesare Cesariano (la primera traducida al italiano).

El significado etimológico de *antigraphia* es ‘copia caligráfica’, o ‘transcripción exacta de una obra original’, ajeno, por tanto, al propuesto por Holanda, para el que *antigraphia*, como antes se ha citado, «tanto quiere decir dibujar como escribir y era verbo común para ambas ciencias». De la pionera y vanguardista apología de Francisco de Holanda sobre la identidad del dibujo y la escritura, a menudo reivindicada entre los «arquitectores» contemporáneos sin conocer que aquel fue su promotor, como hace el portugués Álvaro Siza Viera en sus textos, es reseñable la idea de que el dibujo se ‘saca a la luz’: que se extrae del soporte en el que está disimulado al igual que la figura esculpida se alumbra del volumen que la contiene en su masa.⁸

Cuando Holanda alude a los jeroglíficos se refiere a cualquier texto, manuscrito o impreso, incluidas las composiciones verbo-visuales que tan útiles les serán al Barroco productor de material gráfico, tanto al especulativo jesuita Athanasius Kircher (1602-1680), autor, entre otros intentos de hermanar la ciencia y el mito, de *Arca Noë* (1675) y de *Turris Babel* (1679), como a Heinrich Khunrath (1560-1605) con su, también antigráfica, *Amphitheatrum Sapientiae Aeternae* (1595).

Ahora bien, habría otra posible lectura etimológica del término *antigraphia*. Aquella en la raíz ‘anti-’ en la palabra *antigraphia* no significara ‘en contra de’ (al igual que sucede en el caso de ‘antipatía’) sino ‘a favor de’ (como ocurre en la palabra ‘antigüedad’): aludiría a lo que está antes de, a lo que es previo a algo. La antigrafía que defiende Francisco de Holanda es la que concilia a todo aquello que es anterior al proceso de dispersión de lo gráfico en diferentes

⁸ Acerca de la antigrafía, la didáctica de la arquitectura y el dibujo y la palabra como construcción, cf. Parra Bañón 2019b.

disciplinas, en ciencias dispares o en saberes autónomos. Reivindicaría no solo la comunión de la letra y el dibujo sino la cofradía de todas las manifestaciones creativas, plásticas o literarias, dinámicas o estáticas.

La antigrafía de Francisco de Holanda ha sido escasamente referenciada. En su *Manual de pintura y caligrafía* José Saramago cita y conmemora al antigrafo lisboeta (además de arquitecto, letrado, pintor, dibujante, ilustrador, cartógrafo, ensayista, urbanista y, debido a interés por la fortificación de las ciudades, poliorceta), a quien, sin base documental ni huellas arqueológicas, alguien le ha atribuido el teórico proyecto de la cilíndrica y muy singular Ermita de são Mamede, en Janas. De esta también escribe, aunque solo la visitara por el exterior, rodeándola como hacían los devotos y los romeros que acudían a ella, el Nobel en su muy arquitectónico *Viaje a Portugal* (1995, 253-4). La antigrafía es una metáfora y es un lugar: es la habitación, la casa común en la que se dan cita las palabras y las imágenes, todas las formas y todos los verbos.

4 Construir líneas

La cita referida a Francisco de Holanda que José Saramago incluye significativamente en su *Manual de pintura y caligrafía*, según la traducción de Basilio Losada, reza:

Satisfecho estoy, respondió Lactancio, y conozco mejor la gran fuerza de la pintura, que, como dijiste, en todas las cosas de los antiguos se conoce y hasta en el escribir y componer. Y por ventura con vuestras grandes imaginaciones no habréis intentado tanto como yo he intentado la gran conformidad que tienen las letras con la pintura (que la pintura con las letras sí lo habréis tentado ya); ni cómo son tan legítimas hermanas estas dos ciencias que, apartada la una de la otra, ninguna de ellas queda perfecta, aunque el presente tiempo parece que las tiene de algún modo separadas [...] Y quien fuere a juntarse más con la propia antigüedad, llamará que la pintura y la escultura todo fue llamado ya pintura, y que en tiempos de Demóstenes llamaban antigrafía, que quiere decir dibujar o escribir, y era verbo común a ambas estas ciencias, y que la escritura de Agatarco se puede llamar pintura de Agatarco. Y pienso también que los egipcios solían saber todos pintar los que habrían de escribir o significar alguna cosa. (Saramago 1989, 60)

Lo que le interesa a Saramago, según se pone de manifiesto ya en el título de su obra, en el que se vinculan la pintura y la caligrafía, es que hubo un tiempo en el que un verbo común sirvió para designar

a las dos actividades manuales (aunque no artesanales) que eran escribir y dibujar (Parra Bañón 2003). De este antiguo hermanamiento, de la antigrafía unificadora, quedan rastros apreciables en el lenguaje. Una de las acepciones más comunes de la raíz griega 'grapho' es escribir. 'Gram-' también es una raíz griega que derivada de 'grapho', se traduce por letra, por escritura. La raíz 'grapho' además de por escribir, se traduce por dibujar. Grafía es el modo de escribir o representar sonidos, y, en especial, el empleo de tal letra o signo gráfico para representar un sonido dado (diccionario RAE). Escribir es dibujar codificadamente. El dibujo es un recurso de la escritura para manifestarse. Escribir y dibujar es construir con líneas. El escritor y el dibujante, al igual que el arquitecto y el alfarero, trabajan con materiales objetivos, con productos que contrastan. Todos se dedican a construir, que es una acción que básicamente consiste en disponer los materiales de distinta manera a como se les presentan (de reordenar las sustancias). Ambas construcciones lineales, la escritura y el dibujo, comparten la misión de significar. El Saramago reflexivo, el filósofo de la estética enmascarado en novelista, el ensayista admirador de Montaigne, profundiza en su *Manual* de análisis de formas en esta idea (Parra Bañón 2003):

Pero escribir (ahí está lo que ya he aprendido) es una elección, como pintar. Se escogen palabras, frases, partes de diálogos, como se escogen colores o se determina la extensión y dirección de las líneas. El contorno dibujado de un rostro puede ser interrumpido sin que el rostro deje de serlo: no hay peligro de que la materia contenida en ese límite arbitrario se desvanezca por la abertura. Por la misma razón, al escribir, se abandona lo que a la escritura no sirve, aunque las palabras hayan cumplido, en la ocasión de ser dichas, su primer deber de utilidad: lo esencial queda preservado en esa otra línea interrumpida que es el escribir. (Saramago 1989, 222)

Dibujar y escribir (crear artificios) es elegir: decidir dónde habrá de nacer y dónde morirá la línea caduca. Saramago va a plantear que el dibujo puede ser una cuestión más de ausencias que de presencias. Dibujar es construir un lugar: darles lugar a los lugares. El dibujo puede construirse con fragmentos, con párrafos, con frases sueltas, con trazos interrumpiéndose, sin continuidad material entre ellos, disolviéndose la imagen al dejar que el fondo penetre en ella por las aberturas de sus discontinuidades, que los vacíos fecunden las palabras alineadas. Escribir es construir frases con palabras, palabras con caracteres. Las palabras son construcciones gráficas con letras que representan sonidos. Con las frases se construyen párrafos, centrales hidroeléctricas, ciudades... todo es material de construcción.

5 La incierta atribución de la Ermida de *são Mamede* en Janas

Quienes han apuntado la posibilidad de que Francisco de Holanda hubiera participado en la concepción, o intervenido de alguna manera, en la Ermita de san Mamede se basan en dos razones fundamentales: en la forma erudita del edificio, que permitiría, por la falta de antecedentes y paralelismos, desligarlo de la arquitectura vernácula e incardinarlo en la culta, y en el convencimiento de que el antógrafo lisboeta anduvo en sus tiempos por estos pagos, por los alrededores de Sintra, donde se le atribuye alguna que otra indocumentada colaboración en una quinta y en otra capilla [fig. 8].

En la ficha correspondiente a la Ermida de *são Mamede* del *Relatório de Caracterização e Diagnóstico do Concelho de Sintra* (2014, 298-300) publicado por el Gabinete do Plano Diretor Municipal e Departamento de Cultura, Juventude e Desporto de la ciudad como documentación relativa a la preservación su «Património Natural Arquitectónico e Arqueológico», se le atribuye la obra, aunque entre interrogantes, a Francisco de Holanda, fijando su fundación, en consecuencia, en el siglo XVI, y enmarcándola estilísticamente en el Manierismo, como si en Italia y en Portugal tuviera idéntica cronología. Si el autor del proyecto (tanto de la idea como de la expresión gráfica de esta en una planimetría útil para dirigir su ejecución material) hubiera sido Francisco de Holanda, su datación y su adscripción habrían sido automáticas. Ahora bien, el arquitecto, en los textos que se le conocen, nunca se atribuyó tal obra, ni aludió a ella. Tampoco hay otras fuentes, datos documentales o arqueológicos, que permitan fijar el origen del templo a mediados del siglo XVI o adjudicarle su concepción al arquitecto, que fue más teórico que práctico. La memoria histórico-descriptiva del expediente (con número IHAs 027.11.4130.01) argumenta la atribución en el hecho de que Francisco de Holanda colaboró probablemente en el de otras construcciones próximas, como el de la Quinta da Penha Verde (donde se levanta una pequeña ermita cilíndrica: la Capela de Nossa Senhora do Monte), o el de la quinta en la que residió, la de Nossa Senhora dos Enfermos, en Camarões (Belas), con una capilla de planta rectangular. También en la razón de que se hospedó y se culturizó en Roma, por lo que en ese expediente se vincula el edificio directamente con alguno de los allí construidos, cual es el *Tempietto di San Pietro in Montorio*, erigido por Bramante entre 1502 y 1510 por iniciativa de los Reyes Católicos. Sin embargo, así como en el *Album dos Desenhos das Antigualhas* hay documentados otros significativos edificios romanos que podrían considerarse afines, incluido un *Belvedere de Bramante* en el folio 10v [fig. 10a], no hay huellas en él del revolucionario templo levantado en el supuesto lugar del martirio de San Pedro. La memoria técnica aporta



Figura 8 Ermita de san Mamede, Janas (Sintra), hacia el oeste. © José Joaquín Parra Bañón

algunos otros indicios, cuales son el de su inédita planta circular y el que ostente características únicas en Portugal, aunque reconoce la imposibilidad de certificar su atribución al polifacético Francisco de Holanda. Dice:

La ermita votiva de São Mamede de Janas tiene características únicas en comparación con sus homólogas. Se trata sin duda de una novedad para el Portugal del siglo XVI, caracterizado por una planimetría circular sin precedentes que no puede dejar de sorprendernos, al mismo tiempo que nos recuerda las costumbres italianas. La influencia es clara, hay un manierismo evidente que sólo puede haber sido proyectado por alguien familiarizado con la realidad itálica del siglo XVI. Es un proyecto de erudición superior que no era accesible a un simple arquitecto. (*Relatório* 2014, 298)

A ningún simple arquitecto se le atribuye obra alguna de todas las registradas por Bernard Rudofsky en su memorable *Arquitectura sin arquitectos*. El anonimato de la Ermita de san Mamede recuerda el caso de la *Casa en Capri* proyectada y construida para sí mismo por Curzio Malaparte, autoría que la historiografía del Movimiento Moderno no podría asumir sin incomodarse, por lo que se esforzó en atribuírsela a uno de sus próceres: al arquitecto Adalberto Libera, que participó al principio con un proyecto que nada tiene que ver con el llevado a cabo.

6 *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*, h. 1538-64

La probabilidad de que Francisco de Holanda, de que el dibujante y presunto amigo Miguel Ángel Buonarroti, tenga alguna relación autoral con la San Mamede tal vez podría cimentarse, desde la especulación de la teoría y sin poder ofrecer conclusiones definitivas, con argumentos procedentes de su producción gráfica, hurgando en ella para buscar referentes, fuentes, antepasados formales que afiancen formular hipótesis desde ópticas comparativistas. Revisando la obra plástica de este arquitecto sin obra construida certificada se pueden proponer vínculos que atenúen el anonimato de esta relevante edificación desatendida por las historias oficiales de la arquitectura. El gran interés de Francisco de Holanda por los edificios de planta circular, oval o elíptica, es evidente en su singular *Álbum dos Desenhos das Antigualhas* (1538-64). En él hay documentados, según el orden de las páginas, los siguientes edificios exentos:

En el folio 4r se muestra el Panteón de Roma en una vista monumental de la ciudad. En el 5v, el Anfiteatro de Vespasiano, o Coliseo de los Flavios [fig. 12a]. En el 6r, una perspectiva cónica del Panteón de Roma construido por mandato de Agripa [fig. 9a], más fidedigna que la frontal estampada por Mazzocchi en su *Epigrammata Antiquae Urbis*, a la que incluso le faltan en el pórtico dos columnas [fig. 9b]. En el 10 y 11, a color, el Mausoleo de Adriano, o Castillo de Sant'Angelo. En el 19v, un detalle del Patio del Belvedere vaticano, proyectado por Donato Bramante [fig. 10a]. En el 21v, una planta delineada del Templo de Baco, quizá la única trazada con la ayuda de un compás [fig. 11a]. En el 22r, una perspectiva del interior de ese mismo Templo de Baco extramuros (transformado en Iglesia de Santa Constanza) [fig. 11b]. En la página doble 43 y 44 se muestra una vista del Templo romano en Tívoli, dedicado a Vesta, o a Hércules, conocido como Templo de la Sibila, circundado por 18 columnas exentas. En el 44r, despojado del terreno en el que está enterrado, el Pozo de San Patricio en Orvieto, con su escalera helicoidal descendiendo como los helicoides metálicos de dos sacacorchos entrelazados (a quien tanto le debe la del Palácio da Regaleira) [fig. 12b]. En el 51r se muestran, además del Domo y el Camosanto, el Baptisterio y la Torre de Pisa y, en el último de ellos, el 54v, el Anfiteatro de Nimes.

De todos ellos, el más directamente vinculado con la Ermita de san Mamede es el que Holanda denomina Templo de Baco (un dios también relacionado con la flora y la fauna, con las vides y las higueras, los leones y los delfines), en el que una circunferencia de doce dobles columnas radiales está contenida dentro de un espacio circular definido por un grueso cerramiento aligerado con hornacinas: un espacio cubierto por una bóveda anular de sección semicircular. En realidad, se trata del Mausoleo de Constantina, construido en el segundo cuarto de siglo IV por el Emperador Constantino



Figura 9a Francisco de Holanda, Templo del Panteón de Agripa, f. 6r, en *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. 1540

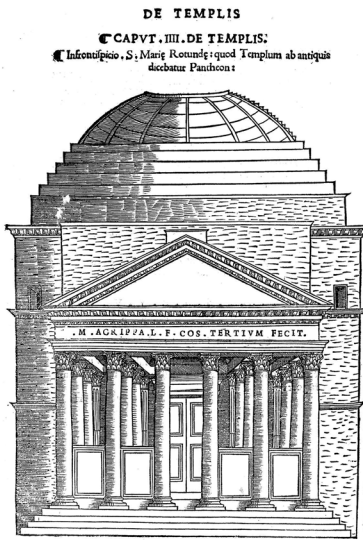


Figura 9b Giacomo Mazzocchi, Panteón de Agripa, *Epigrammata Antiquae Urbis*. 1521

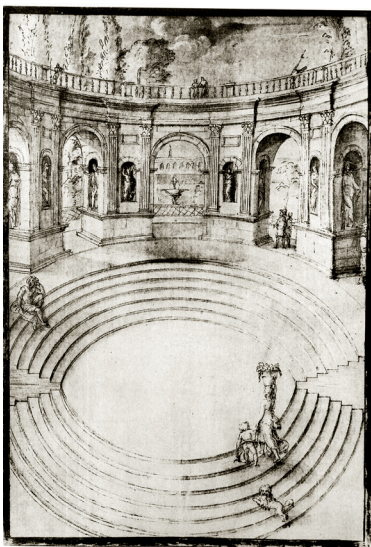


Figura 10a Francisco de Holanda, Belvedere de Bramante, f. 19v, en *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. 1540

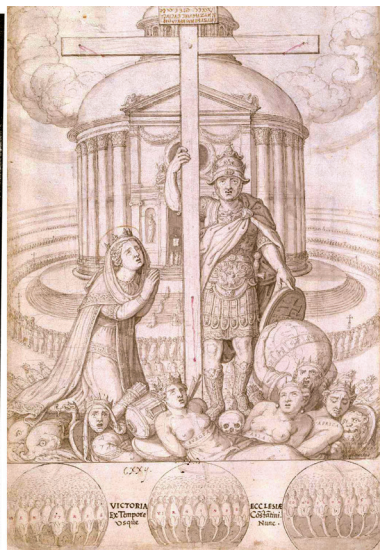


Figura 10b Francisco de Holanda, Santa Elena y el Triunfo de la Iglesia, lámina CXXII, en *De Aetatibus Mundi Imagines*. 1545-73

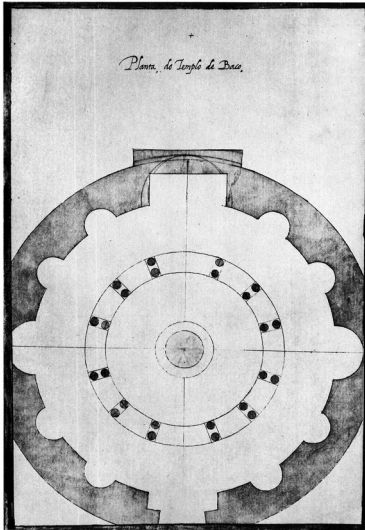


Figura 11a Francisco de Holanda, Iconografía del Templo de Baco, f. 21v, en *Álbum dos Desenhos das Antiquilhas*. 1540

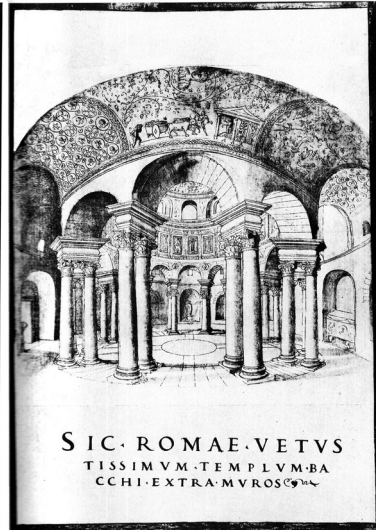


Figura 11b Francisco de Holanda, Escenografía del interior del Templo de Baco, f. 22r, en *Álbum dos Desenhos das Antiquilhas*. 1540

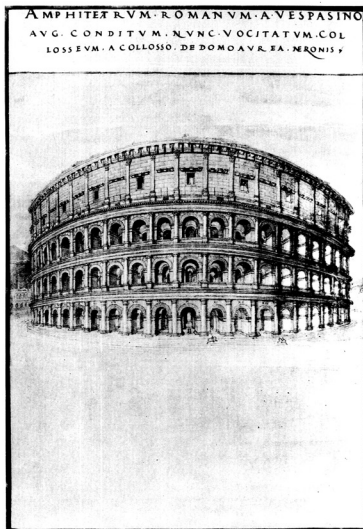


Figura 12a Francisco de Holanda, Coliseo de los Flavios, f. 5v, en *Álbum dos Desenhos das Antiquilhas*. 1540

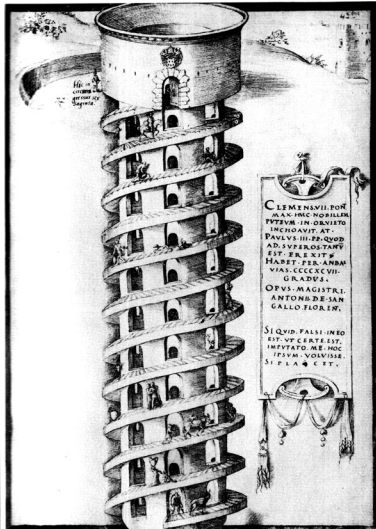


Figura 12b Francisco de Holanda, Pozo de San Patricio, Orvieto, f. 44r, en *Álbum dos Desenhos das Antiquilhas*. 1540

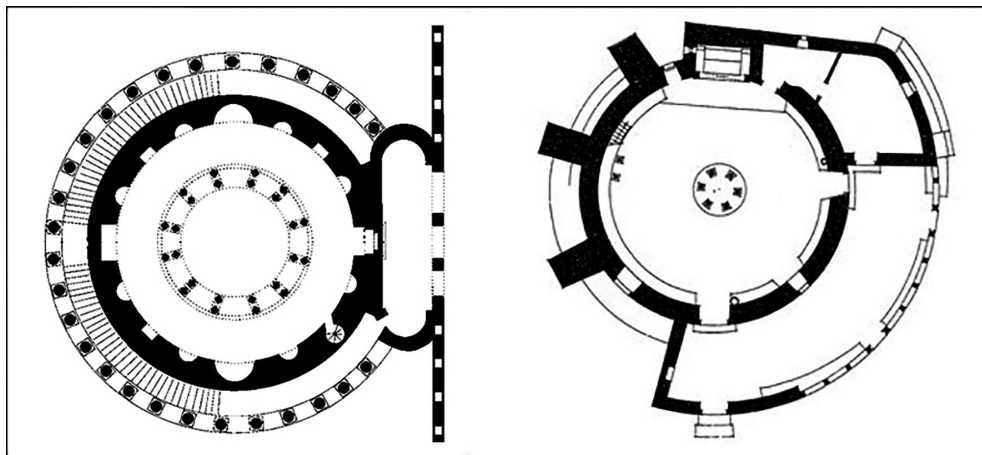


Figura 13 Plantas sin escala de la Basílica de Santa Constanza y de la Ermita de san Mamede, Janas (Sintra), según el expediente SIPA (IPA.00006409) de la Direção-Gral do Património Cultural de Portugal

para sepultar a sus dos hijas: Helena y Constantina (o Constanza), que después será cristianizado y transformado en la Basílica de Santa Constanza [fig. 13]. Si se alteran las dimensiones, las proporciones y el número de componentes, la planta de ambos templos es similar: un muro redondo, continuo y opaco, confina en su interior un bosque, un conjunto de columnas exentas que dibujan una circunferencia. Y un peristilo (que Holanda no dibuja, aunque sí otros viajeros que la admiran) circunvalando el muro por fuera. Las secciones por planos verticales, las luces que cualifican los espacios resultantes, son, sin embargo, muy diferentes. En el centro del edificio se situaba el sepulcro de la joven Constanza. Cuando el recinto funerario se convierta en iglesia, el altar se colocará en este lugar, bajo el luminoso tambor emergente, y no incrustado en el perímetro, a donde se trasladará después.

La galería perimétrica que circunvalaba el mausoleo, el anillo de columnas que abrazaban al nártex y le daban forma a un deambulatorio abierto al paisaje, hoy perdido, es el que da origen, si la Ermita de san Mamede de algún modo procediera de la romana Santa Constanza, al alpendre (al ‘alpendrado’ portugués), que envuelve, mirando hacia el suroeste, más de un cuarto de su perímetro.

Los mosaicos que decoran la bóveda anular tienen motivos geométricos y contienen plantas y animales, frutas, flores, patos, pavos reales y palomas: temas paganos, agrícolas y ganaderos, que fueron asumidos por la estética paleocristiana y que posibilitaron que durante mucho tiempo se creyera que el mausoleo era un templo dedicado al

Baco pródigo y feraz. Incluso Piranesi, cuando lo grabó agigantándolo, lo llamó *Tempio di Bacco*. Los equívocos en los nombres y las formas, así como en las atribuciones, fueron frecuentes: también el *Templo Redondo* que Lambert Suavius incluyó en su serie *Ruinarum variarum fabricarum delineationes pictoribus caeterisque id genus artificibus multum útiles*, de 1554, se consideró que representaba a Santa Constanza, aunque no era así.

La posibilidad de que Francisco de Holanda tuviera algo que ver con San Mamede es remota, aunque no inviable. Por el momento, se limita al ámbito de la hipótesis y de la sospecha, quizá alentada por el motivo de que Garcia de Rosende sí fue el autor, en 1520, de una ermita en Évora, cerca del convento de Nossa Senhora do Espinheiro, dedicada a la advocación de Nuestra Señora.⁹ Si Diana, como algunos sugieren (*Relatório* 2014, 299), hubiese sido la deidad venerada antiguamente en este lugar, lo más probable es que hubiera sido una advocación mariana la que la hubiera sustituido.

Que el autor del literario *Diálogos de Roma* y del sorprendente manuscrito *De Aetatibus Mundi Imagines*, además de ocuparse de las arquitecturas centrípetas, proyectara alternativas urbanísticas para Lisboa y se las ofreciera a su Alteza Real Don Sebastián en *Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa*, ni avala ni niega, en cualquier caso, su participación en esta ermita que es, sin duda, resultado de la confluencia de la arquitectura tradicional anónima y del proyecto gremial, de la colaboración entre la cultura académica, aunque se desconozcan las fuentes, y las fórmulas vernáculas ágrafas.

Si el proyecto hubiera sido redactado por Francisco de Holanda, tal vez su templo se habría parecido a alguno de los redondos y cupulares dibujados en *Santa Elena* y *el Triunfo de la Iglesia*, para *De Aetatibus*, en el que se levanta detrás de la cruz o en el que, arruinado, miniaturizado y volcado, yace a sus pies, bajo la cabeza de una Europa despechada [fig. 10b]. En el capítulo XI de *Da Fábrica* Holanda ilustra el imaginativo proyecto de una «Capilla del Sacramento», mostrándolo mediante una perspectiva desde el exterior y otra del interior,¹⁰ con forma, como él mismo la denomina, de «hostia» que, debido a sus seis columnas sobre pedestales ocupando del centro del edificio, desde cuyo interior se derrama hacia el anillo la luz cordial, está en un punto intermedio entre Santa Constanza y San Mamede (Holanda 1929, 14-15). También en el «Sagrario» que el capítulo XII de ese mismo lugar concibe, destinado a cobijar el Sacramento, se podrían encontrar semejanzas (este levantado sobre ocho estípites

⁹ <https://www.arqnet.pt/dicionario/garciaderesende.html>.

¹⁰ Es significativo que Francisco de Holanda, en vez de al sistema diédrico (propio de especialistas), recurra a la perspectiva (legible por inexpertos) para expresar sus ideas arquitectónicas.

angelicales) con San Mamede, así como en la custodia destinada a exhibir la Hostia consagrada (Holanda 1929, 15-16).

7 La arquitectura como antigrafía y ortotipografía

La reivindicación de Francisco de Holanda como promotor, defensor y practicante de *antigraphia*, lleva aparejada la de la revalorización de su papel como ‘arquitector’. No es que una y otra disciplina se complementen, sino que son dos actividades consideradas por el autor como una acción única: como un mismo ejercicio en el que se trenzan la ciencia y el arte (Parra Bañón 2022b). No cabe, por tanto, diferenciar, o solo puede hacerse como metodología analítica, entre su labor literaria y su trabajo plástico, o entre sus prácticas de dibujo caligráfico y de trazado planimétrico y las de sus arquitecturas especulativas. Así, la planta (la huella en el suelo, la pisada en el barro germinal) del templo hoy denominado Ermita de san Mamede, podría entenderse como una propuesta espacial y tipográfica: la ortotipografía de una vocal redonda, de una letra cilíndrica que es habitable. Una O parentética, con un solo paréntesis de trazos orbitando alrededor de ella, fecundada por seis puntos giratorios, matizada por diéresis o por vírgulas y virgulillas castellanas, espetada por signos de admiración radiales, que tiene la capacidad de acoger a las criaturas dotadas de ánimo en su seno.

La reivindicación de la antigrafía supone el reclamo de la re-unión, de la re-ligadura (de la que, no en vano, procede el término ‘religión’) de ciertas disciplinas ahora autónomas, artificial y traumáticamente segregadas en asignaturas, bélica empobrecedoramente enfrentadas en las sedes universitarias. Conlleva pensar, por ejemplo, en la posibilidad de citar en una misma casa, en una misma habitación, en torno a una misma mesa circular, a la arquitectura y a la literatura, a la pintura y a la cinematografía, a la danza de los giróvagos y a la tauromaquia incruenta, a Francisco de Holanda y a Álvaro Siza acompañados de Helena Almeida, nacida en 1934 en Lisboa y muerta en Sintra en 2018, y de Josefa de Ayala, nacida en Sevilla en 1630 y muerta en 1624 en Óbidos, reunidos quizá en presencia del viajero José Saramago y de la ericeirense Paula Rego. Esa casa de citas nocturna, esa luminosa cita de casas, bien podría ser el refugio desacralizado de São Mamede.

Bibliografía

- Arias Montano, B. (1571-72). *Biblia sacra hebraice, chaldaice, graece et latine*. Amberes: Cristóbal Plantino.
- Carson, A. (2020). *Economía de lo que no se pierde. Leyendo a Simónides de Ceos con Paul Celan*. Trad. de J.L. Clariond. Madrid: Vaso Roto.
- Deswarte-Rosa, S. (1987). *As Imagens das Idades do mundo de Francisco de Holanda*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Gómez-Moreno, M. (1941). *Las águilas del Renacimiento Español: Bartolomé Ordóñez, Diego Silóee, Pedro Machuca, Alonso Berruguete, 1517-1558*. Madrid: CSIC, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Holanda, Francisco de (1921). *De la pintura antigua por Francisco de Holanda*. Ed. por F.J. Sánchez Cantón, de la versión castellana de Manuel Denis en 1563, procedente de la manuscrita por Francisco de Holanda en 1548. Madrid: Jaime Ratés. Disponible en la Biblioteca Nacional de España, Signatura BNE. 1/82251. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000216765>.
- Holanda, Francisco de [1571] (1929). «Da fabrica que falece á cidade de Lisboa». Ed. por V. Correia y A. Cortês. *Archivo español de arte y arqueología*, 5, 15, 209-24.
- Holanda, Francisco de (1949). *Os Desenhos das Antigualhas que viu Francisco d'Ollanda pintor português (1539-1540)*. Ed. por E. Tormo. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores.
- Holanda, Francisco de [1571] (1984). *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa*. Ed. por J. da Felicidade Alves. Lisboa: Livros Horizonte.
- Holanda, Francisco de [1571] (1985). *Da ciencia do desenho*. Ed. por J. da Felicidade Alves. Lisboa: Livros Horizonte.
- Holanda, Francisco de [1540] (1989). *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Ed. por J. da Felicidade Alves. Lisboa: Livros Horizonte.
- Holanda, Francisco de [1545] (2007). *De aetatibus mundi imagines*. Ed. por S. Deswarte-Rosa. Barcelona: BiblioGemma.
- Holanda, Francisco de [1548] (2018). *Diálogos de Roma*. Ed. por y trad. de I. Soler. Barcelona: Acatilado.
- Khunrath, H. (1595). *Amphitheatrum sapientiae aeternae*. Hamburgo: Departamento de Colecciones Especiales de la Universidad de Wisconsin-Madison. Signatura: Duveen D 897 flat.
- Lousa, M.T. Viana (2013). *Francisco de Holanda e a Ascensão do Pintor* [tesis de doctorado]. Lisboa: Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa. <https://repositorio.u.l.pt/handle/10451/9439>.
- Mazzocchi, G. (1521). *Epigrammata Antiquae Urbis*. Roma: Iacobus Mazzocchi.
- Menéndez y Pelayo, M. (2012). *Obras Completas*. Vol. 1, *Historia de las ideas estéticas en España*. Santander: Universidad de Cantabria.
- Olimpio, R. dos Santos (2015). *O Album das Antigualhas de Francisco d'Ollanda* [tesis de doctorado]. Juiz de Fora: Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal Juiz de Fora. <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/269>.
- Osswald, C. (2015). «Francisco de Holanda. *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa*». Baraibar, A.; Vinatea, M. (eds), *Viajes y ciudades míticas*. Pamplona: Universidad de Navarra, 95-112.
- Parada, M.; Schiaffino, E. (2017). *Francisco de Holanda (1517-1584) en su quinto centenario. Viaje iniciático por la vanguardia del Renacimiento*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.

- Parra Bañón, J.J. (2003). *Pensamiento arquitectónico en la obra de José Saramago*. Sevilla: Aconcagua.
- Parra Bañón, J.J. (2019a). «Más Saramago, más arquitectura. Autografía póstuma y antigrafiá en el *Cuaderno del año del Nobel*». *Revista de estudios saramaguianos*, 9, 66-85.
- Parra Bañón, J.J. (2019b). «Didáctica de la arquitectura. Siza, Évora, taller, maqueta, dibujo, vanguardia, antigrafiá, parerga, paralipómena, etc.». *ACCA 017: Análisis y comunicación contemporánea de la arquitectura*, 214-32.
- Parra Bañón, J.J. (2022a). *Noé en imágenes. Arquitecturas de la catástrofe*. Girona: Atalanta.
- Parra Bañón, J.J. (2022b). «Algunas relaciones conyugales entre la arquitectura y el arte». *Revista De Arquitectura*, 27(43), 8-27.
- Parra Bañón, J.J. (2023). *Melancolías revisitadas: El oído melancólico y Arquitectura de la melancolía* [conferencia inédita]. <https://www.youtube.com/watch?v=PswUbHRumBk>.
- Relatório de Caracterização e Diagnóstico do Concelho de Sintra* (2014). Sintra: Gabinete do Plano Diretor Municipal e Departamento de Cultura, Juventude e Desporto.
- Rudofsky, B. (2020). *Arquitectura sin arquitectos. Una breve introducción a la arquitectura sin pedigrí*. Logroño: Pepitas de Calabaza.
- Saramago, J. (1989). *Manual de pintura y caligrafía*. Trad. de B. Losada. Madrid: Alfaguara.
- Saramago, J. (1995). *Viaje a Portugal*. Trad. de B. Losada. Madrid: Alfaguara.
- Schedel, H. (1493). *Liber chronicarum*. Nürnberg: Anthonien Koberger [für Sebalden Schreyers und Sebastian Kammermaisters. Disponible en la Biblioteca Nacional de España. <https://www.bne.es/es/coleccion/es/colecciones/incunables/incunables-grabados/liber-chronicarum>.
- Suavius, L. (1554). *Ruinarum variarum fabricarum delineationes pictoribus caeterisque id genus artificibus multum utiles*. Amberes: Gerard de Jode.

