IDEAS ACTUALES SOBRE ESTILO MANUELINO Y MUDEJARISMO PORTUGUES

POR
FLORENTINO PEREZ EMBID

En los años últimos la crítica del arte portugués ha entrado en cauces más rigurosos, más hondos, más finos cada vez. Los historiadores y los críticos lusitanos, algunos de ellos especialmente, y también los extranjeros que escriben sobre Portugal, han dado a sus análisis y a sus escritos un tono científico, definitivamente alejado del puro comentario gratuito, ocasional y grandilocuente. Otros han dado un paso más. Y así, Reynaldo dos Santos ha podido escribir en su último trabajo, ya de este mismo año 1947, que «ahora la crítica de arte no es sólo tarea de erudición, ni siquiera de pura historia, en el sentido de cronología y biografía de los artistas. Para criticar importa integrar a la obra de arte en su propia sensibilidad, crearla de nuevo de alguna manera, para sorprenderle todas sus intenciones, toda su sutileza y sentido interior. Discriminar las afinidades es también materia de sensibilidad, y alcanzar a ver su significado exige larga visión de conjunto, que abarque todas las expresiones originales y las resonancias de la época, que son, en esencia, el sentido filosófico de la creación y de la renovación artística».

Naturalmente que la crítica así concebida ha de tener una base científica sólida. No puede ser puro lirismo vacío. Necesita tener bien presentes los fallos que convierten hoy en mero pasado lite-

rario otros muchos escritos, que en su tiempo creyeron ser críticos y que incluso eran muy estimables por sus méritos propios; porque no hay que olvidar que la literatura es digna de la mayor estimación en sí misma; pero, sobre todo, cuando no pretende ser cosa distinta de lo que es. Esto no lo olvida de ninguna manera la más reciente crítica portuguesa de arte.

Uno de los problemas que esa crítica ha abordado con mayor minuciosidad es el del estilo manuelino, tema complejo, en el que es demasiado fácil perderse en medio de una nebulosa de sutilidades, hibridismos y matices; además de en medio de otra, la que forma la complicada red metodológica exigida por el estudio del propio tema.

No sé en cuánto, si en mucho o en poco, habré yo contribuído a afinar los conceptos vigentes en torno al estilo manuelino con un libro que publiqué ya hace algunos años sobre el mudejarismo portugués (1). La excepcional acogida que aquel libro tuvo en Portugal (2), mi propio permanente interés por la cultura portuguesa, la atención que le prestaron comentaristas importantes de varios países (3), y, sobre todo, la discusión suscitada por los puntos de vista que entonces mantuve, explican que ahora—por completo

---

(1) PÉREZ EMBID, FLORENTINO: *El mudejarismo en la arquitectura portuguesa de la época manuelina* (1.ª edición), Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla. Sevilla, 1944.

Actualmente, las Ediciones Cultura Hispánica tienen en prensa una segunda edición.

(2) El Premio «Camoens», concedido cada dos años por la Presidencia del Consejo a un estudio publicado por autor extranjero sobre cualquier aspecto de la vida o de la cultura lusitanas, constituye para aquel libro un timbre de orgullo, más por la procedencia portuguesa que por el propio carácter internacional.

(3) ROBERT C. SCHMIDT en *Gazette des Beaux-Arts*, edición inglesa. Nueva York, mayo de 1944.

EUGENIO D'ORS: *Más glosas portuguesas. Mudejarismo*, en *Novísimo Glosario*. «Arriba» de Madrid, 25 mayo 1944.

VICENTE RODRÍGUEZ CASADO: *Arquitectura portuguesa de la época manuelina*, en *Arbor. Revista General del Consejo Superior de Investigaciones Científicas*. Madrid, núm. 7, enero-febrero de 1945.

ROBERT RICARD, en *Hesperis*. Argel, primer semestre de 1946.

LEOPOLDO TORRES BALBAS: *El arte mudéjar en Portugal*, en *Al-Andalus*, C. S. de I. C., Madrid, 1945.

CESCO VIAN: *Barroquismo y estilo manuelino*, en «A B C», de Madrid-Sevilla, septiembre de 1944.

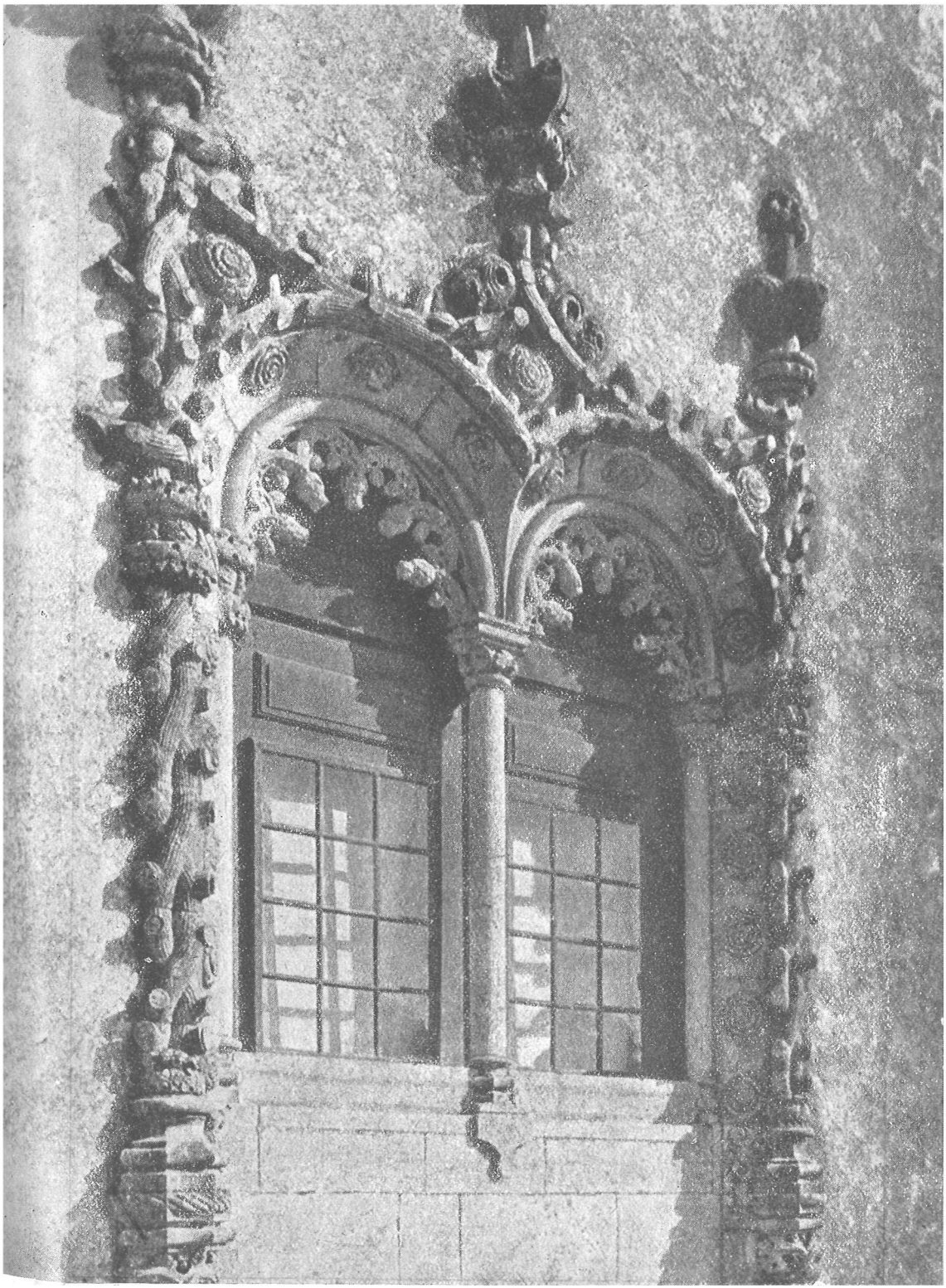
JOSÉ DE LAS CUEVAS: *Mudejarismo portugués*, en *La Estafeta Literaria*, Madrid, núm. 12, 10 septiembre 1944.

GUILLERMO PEREA, en *Archivo Hispalense*, Sevilla, 2.ª época, núm. 10, 1945.

LUIS DE SOSA, en «Cátedra de Historia, de Radio Nacional de España», Madrid, 2 julio 1944.

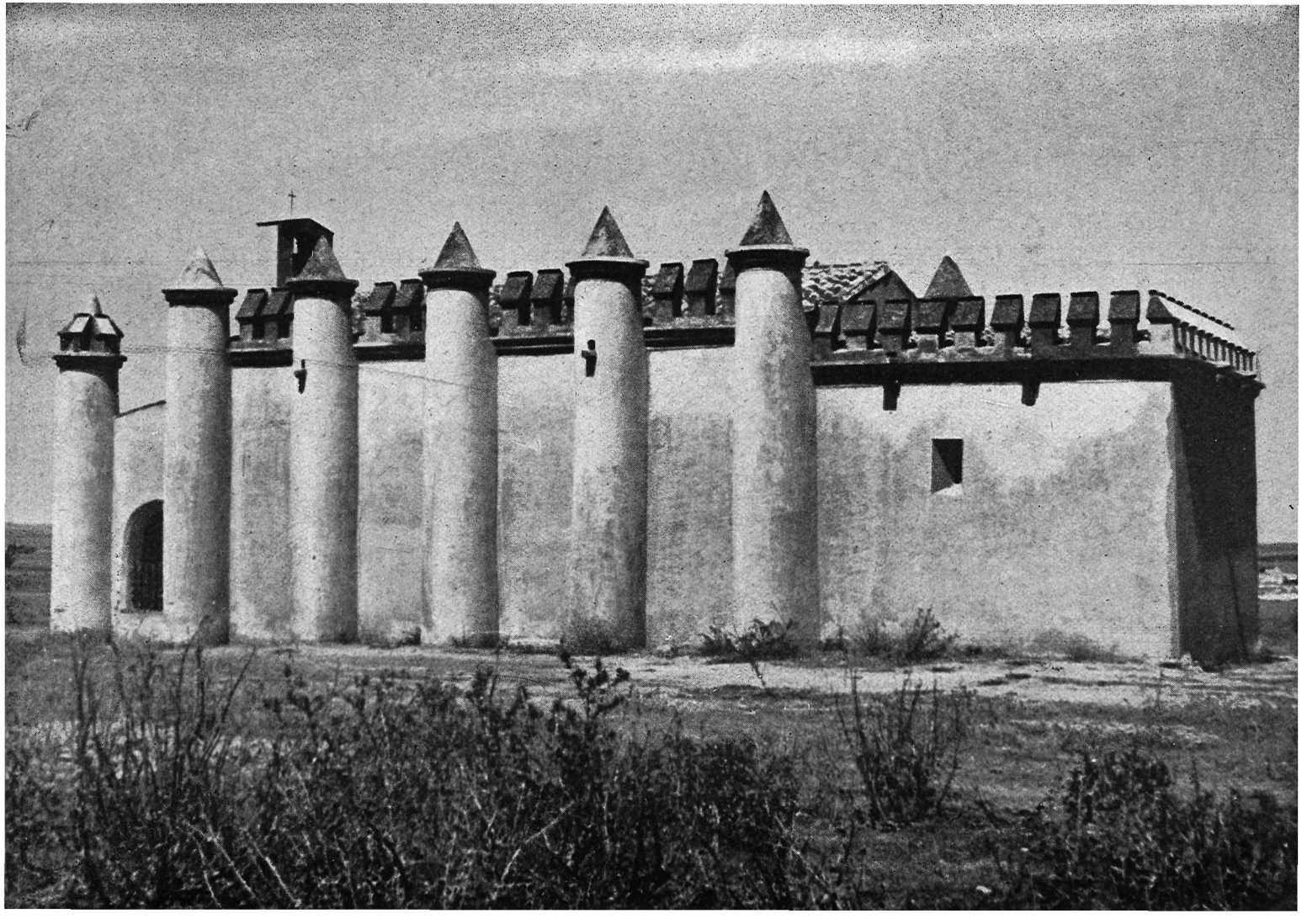
MANUEL MUÑOZ CORTÉS, en «Arriba», Madrid, 11 febrero 1947.

REINALDO DOS SANTOS: *O estilo manuelino*, en *Boletim de Academia Nacional de Belas-Artes*, XVI, Lisboa, 1947.



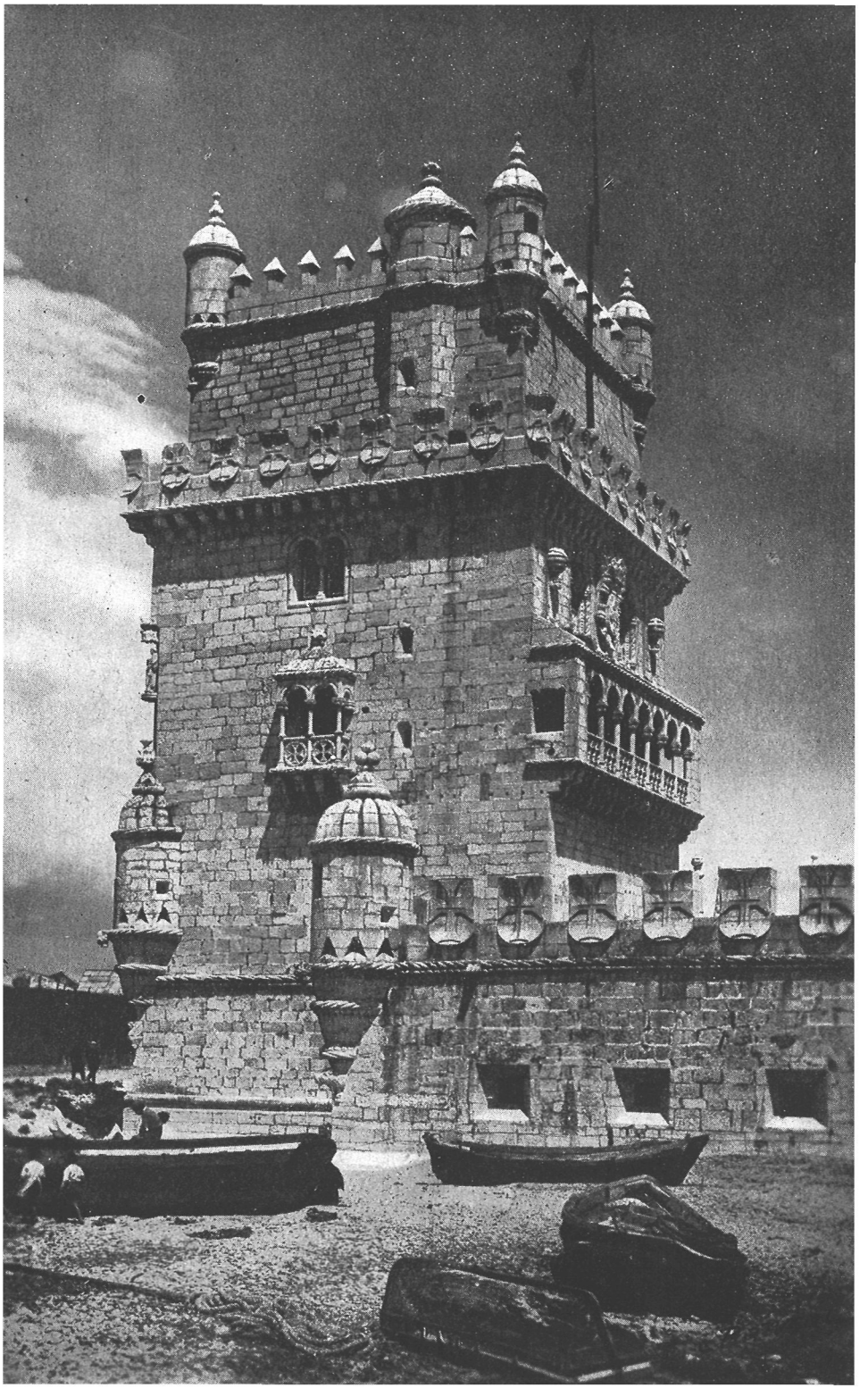
Ventana del cuerpo manuelino en el palacio de Sintra.

Patio del León en el palacio de Sintra.



Puerta en el convento de los Loios, en Evora.

Torre del castillo de Alvito.



Torre de Belem.

dedicado a estudios y trabajos científicos de otra especialidad—vuelva sobre el para mí ya viejo, aunque siempre querido, tema del arte lusitano más representativo.

La discusión de sus puntos de vista es, en efecto, la fecundidad mayor a que un estudio cualquiera puede aspirar. Son muy pocos los libros magistrales ante los cuales sólo es posible la admiración y el aprendizaje, y, por supuesto, aquel libro no hubiera osado nunca considerarse como uno de ellos. Siendo esto así, su mejor deseo estuvo siempre en servir con sencillez al afinamiento cada vez más acertado de las ideas, y en vencer el peligro cierto de un olvido indiferente.

Téngase en cuenta que entonces se estudiaron no sólo las cuestiones relacionadas con el mudejarismo portugués, sino también todas aquellas que se refieren al concepto de estilo manuelino, y que metodológicamente son previas a las primeras, por cuanto las determinan y deslindan científicamente. Esto supuesto, es necesario recordar ahora la serie de afirmaciones contenidas en la tesis que entonces sostuve, y que por lo menos parecen rotundas y coherentes. Helas aquí:

El estilo manuelino, la más destacada muestra del genio artístico portugués, es fundamentalmente barroco, y no debe confundirse de ninguna manera con el conglomerado de las manifestaciones artísticas que Portugal produce durante el reinado de Manuel I (1495-1521), ya que en ese conglomerado entran elementos muy diversos; incluso en la terminología debe marcarse con la máxima claridad tal distinción, y de ninguna manera debemos conformarnos con la vaga y cronológica designación global (página 44) (4). A mi entender, nunca será demasiado todo el cuidado que se ponga en diferenciar por completo el punto de vista de la historia—cronológico—y el punto de vista del arte—meramente estilístico y estético—(pág. 53). El gótico final portugués constituye el índice más seguro en que encontrar todos los elementos históricos y sociales de la realidad nacional contemporánea (pág. 26 y siguientes). Por eso, en ese gótico portugués de finales del XV y comienzos del XVI conviene considerar como dotadas de personalidad propia y por completo independiente—al menos, en sus manifestaciones más puras—tres maneras artísticas diferentes: el gótico flamígero, el mudéjar y el gótico de carácter nacional o manuelino (pág. 53).

De todas ellas, los monumentos mudéjares están localizados con

(4) Cito las páginas por la primera edición.

sorprendente y significativa exclusividad en el ámbito geográfico del Alentejo, con una importante excepción que es el Palacio de Sintra, en la Extremadura portuguesa (pág. 58). Esa dualidad regional coincide con una íntima y evidente dualidad artística (página 171). El mudejarismo del Palacio de Sintra, que corresponde a la primera etapa de las reparaciones hechas en el edificio durante el reinado de Don Manuel, manifiesta una clara influencia de la arquitectura andaluza (págs. 58 y sigs.; 171 y sigs. y 188). En cuanto a la arquitectura regional alentejana está constituída por dos núcleos monumentales, de personalidad bien perfilada: las iglesias torreadas y los edificios civiles; hay que volver a una integración estilística de toda la arquitectura regional, antes de resolver los distintos problemas que plantea (pág. 166). Este tipo arquitectónico alentejano es probable que surgiera con ocasión de una influencia exterior, y que ésta no revistiese la forma acostumbrada de una importación lenta de formas artísticas, sino la de emigración—forzosa o voluntaria—de algún maestro alarife, probablemente español (pág. 188).

Por último, la Torre de Belem, inspirada o no en modelos marroquíes, nada tiene que ver con los monumentos del mudejarismo portugués (pág. 187). Esta cuestión final se enlaza con el problema del origen de ese mismo mudejarismo, es decir, de si su raíz debe buscarse en la tradición artística portuguesa, en la influencia española, o en la del Mogreb. Repito que el mudejarismo de Sintra me parece dependiente del andaluz, y el alentejano originado por la emigración de un maestro, probablemente también español. Ahora bien, desde el punto de vista de los intereses de la historia misma del arte, considero de mayor entidad la afirmación de la fundamental diferencia artística existente entre la torre o baluarte de Restelo y los edificios alentejanos o el Palacio de Sintra.

De todas esas afirmaciones, la inicial fué negada por Cesco Vian. Las explicables preferencias patrióticas de este fino intelectual italiano le llevaron a sostener, como comentario a mi libro, que «en Europa no se puede hablar de barroquismo, sino después del agotamiento completo del arte renacentista», y que si se hace un análisis riguroso del manuelino, en él de barroco no queda «nada o casi nada.»

Como he dicho en otra ocasión ([5]), «no me considero en condiciones de venir a dilucidar una cuestión como la primera, que

---

(5) PÉREZ EMBID, FLORENTINO: *Barroquismo y estilo manuelino (Respuesta a Cesco Vian)*, en «A B C», octubre de 1944.

ha sido la piedra de escándalo de tantas y tan enconadas discusiones. Si el concepto de barroco es una anécdota o una categoría de la Historia del Arte... De todas maneras, entiendo que quizá haya algún motivo para llamar barroco al *Laoconte*—que el propio Vian cita—, es decir, al arte alejandrino; a la decoración, a la concepción artística y a la estructura arquitectónica misma de la Alhambra de Granada; al movimiento cultural del franciscanismo; o a los monumentos góticos de la decadencia. No digo que en todos esos ejemplos pueda encontrarse el barroquismo en la misma medida. Sino que quizá algunos de ellos vengan a no justificar del todo el criterio del profesor Vian.»

Lo que hay de barroco en el manuelino creo habrá quedado claro para el lector de la segunda parte de mi libro. Me complace repetir que en ella he seguido las huellas de Eugenio D'Ors y de Reynaldo dos Santos. Precisamente este último, en un trabajo (6) que acababa de salir cuando publiqué por vez primera mi estudio, caracterizaba el estilo manuelino con las palabras siguientes: «No manuelino, o tema tem uma importãncia secundária; é apenas um pretexto para cavar na pedra sombras profundas e entumescer as superficies com a sua seiva túrgida.» Y luego: «De facto, o barroco, como diz D'Ors, não é um estilo *mas um espírito* que insuflou movimento e inquietação a vários estilos em várias épocas.» Por otra parte, en la ocasión aludida antes he escrito yo mismo: «Finalmente, ¿puede ser un argumento fuerte que el barroquismo del manuelino se reduzca sólo a la decoración? ¿No ocurre cosa parecida en todo el barroco español de los siglos XVII y XVIII? Escritas estas líneas en el monasterio de La Rábida, durante los cursos de la Universidad de Verano, acabo de oír al marqués de Lozoya una frase que casi literalmente es ésta: «Churriguera es un arquitecto tan austero como el que más lo haya sido en el mundo; aunque, eso sí, sea luego un ornamentista enloquecedor.»

Considerado, pues, el estilo manuelino como esencialmente barroco, su diferencia con los edificios del mudejarismo portugués aparece patente, por encima de toda coincidencia cronológica. Tenemos así delimitado un campo de estudio perfectamente claro: el de la arquitectura alentejana por antonomasia y el Palacio de Sintra.

Las características arquitectónicas típicas del Alentejo condicionan de manera decisiva la impresión global que producen su

(6) DOS SANTOS, REYNALDO: *O espírito e a essência da Arte em Portugal*, en *Conferencias de Arte*, 2.ª serie, Lisboa, Sá da Costa, 1943, p. 20.

ciudades a un visitante observador y desapasionado. A veces—en esto como en todo—la mucha ciencia puede ser perjudicial; naturalmente, cuando es excesiva, cuando usurpa en el alma del visitante un puesto que no es el suyo y convierte a éste en un sabio, a riesgo de no dejarle apenas ser un hombre. Las ciudades alentejanas, vistas y estudiadas con un entendimiento teñido de cordialidad, acusan nítidamente su personalidad, y en ésta el mudejarismo influye con los rasgos más decisivos.

El mudejarismo alentejano de las grandes y las humildes casonas del XVI se concreta en una serie de motivos arquitectónicos y también en el espíritu con que los artistas regionales combinaron tales elementos, mezclando el ladrillo, el mármol, las almenas, los arcos geminados, las celosías, la cal y la piedra en un contraste colorista y sutil. Los más típicos entre esos motivos se repiten en un grupo monumental, que coincide con el de las casonas mudéjares en el espacio y en el tiempo de una manera sospechosamente rigurosa. Para la historia del arte siempre será un fuerte indicio, que creo no ha sido atendido nunca con suficiente profundidad, esta rigurosa coincidencia cronológica y espacial de los edificios civiles del mudejarismo alentejano y las iglesias torreadas. A algo más que a una pura coincidencia casual ha de deberse semejante yuxtaposición. Algunas otras razones que fueron oportunamente señaladas, permiten aventurar la idea de que estas pequeñas y personalísimas ermitas torreadas no sean por completo extrañas al espíritu del mudejarismo alentejano, máxime cuando sus elementos arquitectónicos más representativos vienen a mezclarse en una simbiosis naturalísima y bien lograda con los elementos que caracterizan a las casonas mudéjares. Esto es lo que ocurre en los dos edificios más importantes de la arquitectura regional: la quinta de Sempre Noiva, perdida en la altiplanicie alentejana, y el gran templo del que fué rico convento de San Francisco, en Evora.

Pero esta consideración unificada de la arquitectura del Alentejo no puede creerse ni mucho menos definitiva. Ciertamente, hay serias razones contrarias, algunas de las cuales han sido apuntadas por el señor Torres Balbás (7). Especialmente es interesante su explicación del origen de los estribos cilíndricos, como llevados a

(7) Algunos de los juicios de este señor, contenidos en su comentario, tienen un tono inexplicablemente apasionado que desdice de la necesaria ecuanimidad científica. Tanto que determinadas frases incluso alcanzan al organismo editor, el Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, cuyo bien ganado prestigio está por encima de todas las reticencias.

En cuanto a algunas otras afirmaciones suyas denotan claramente ser fruto de una lectura superficial o atropellada, por cuanto prueban una comprensión solamente parcial y polarizada del libro a que se refieren.

las Extremaduras española y portuguesa por los caballeros calatravos, que los tenían como modelo en la iglesia gótica de su convento de Calatrava la Nueva (Ciudad Real). Cuando algún historiador se decida a ofrecer una visión de conjunto de la arquitectura mudéjar española, se iluminará uno de los panoramas más sugestivos de la historia del arte español, y entonces será llegado el momento de estudiar en relación con él al mudejarismo portugués y ver sus relaciones con los demás núcleos peninsulares, lo cual—es evidente—facilitará la solución de muchas interrogantes planteadas aún. Sin embargo todo anticipo y trabajo previo será siempre mucho más fecundo que el mero alejamiento de las dificultades inherentes a un estudio de amplias miras.

El Palacio de Sintra, teatro de la vida cortesana durante largas temporadas en la época más brillante y más grandiosa de la historia de Portugal, es por sí mismo una faceta distinta, mucho más estudiada y mucho mejor conocida, del mudejarismo lusitano. En aquél, además, se yuxtapone físicamente a éste el estilo manuelino, circunstancia que no se da—a no ser por rarísima excepción—en todo el ámbito alentejano. En relación con las apreciaciones hechas sobre este palacio no hay por el momento nada importante que revisar.

Una última cuestión, singularmente atrayente y por eso singularmente debatida, es la de la relación posible entre el mudejarismo portugués y la famosa y bellísima Torre de Belem.

Hace ya unos veinticinco años que planteó esta cuestión un crítico tan sagaz y tan experto como Reynaldo dos Santos. Su tesis, inicialmente solo esbozada, ha ido perfilándose a lo largo de todas sus publicaciones desde entonces, y en distintos momentos ha suscitado contradicciones. A este respecto son de tener en cuenta los diversos trabajos de Vergilio Correia, que conservan vigencia científica indudable, lo cual no es idéntico a decir que sus afirmaciones deban siempre ser tenidas como concluyentes, ya que, como ha señalado certeramente Reynaldo dos Santos, sus estudios se resintieron con frecuencia de dos defectos esenciales para la crítica de arte: falta de sensibilidad y de espíritu filosófico; además, Dos Santos ha señalado en aquellos escritos una pasión, un espíritu de contradicción y unos prejuicios que llevaron al profesor Correia a exponer su criterio de la manera menos propicia al diálogo y a hacer que las controversias degenerasen en polémicas. Esto, sin duda, es achaque frecuente en demasía.

En cuanto a la tesis sustentada en torno a la Torre de Belem, su autor ha vuelto últimamente sobre ella, en un artículo dedicado a considerar globalmente toda la problemática del estilo manue-

lino ([8]). Con su acostumbrada preparación y un lenguaje muy cuidado expone allí una breve historia del estilo y de las sucesivas opiniones de la crítica, y destaca cumplidamente su propia participación en la actual renovación de los conceptos sobre el manuelino. Al final trata también de las relaciones entre éste y el mudejarismo portugués, y en tal extremo yo debo agradacerle en cuanto valen, no sólo sus frases amables y cordiales, sino la aceptación de muchos—no todos—mis puntos de vista, empezando por la nomenclatura y siguiendo por la diferencia artística entre el mudejarismo de Sintra y el del Alentejo, hasta el posible origen español de este último y su independencia de la Torre de Belem.

La cuestión concreta de la Torre de San Vicente es lo que sigue en pie, y en ella deben considerarse dos aspectos distintos.

Uno es su supuesta relación con los monumentos mudéjares del Alentejo y de Sintra. A este respecto, ningún nuevo argumento obliga a rectificar la opinión de su absoluta independencia artística. Sigue pareciendo clarísima la fundamental diferencia entre lo constructivo y lo decorativo de dichos monumentos y la torre de San Vicente, Torre de Belem o baluarte de Restelo. Edificada ésta, en efecto, totalmente en piedra, con arreglo a un plan de distribución en consonancia con su carácter militar, con el empuje y las posibilidades que daba a su arquitecto el hecho de estar trabajando directamente al servicio del rey, la torre no presenta ni un solo elemento de los que caracterizan a los monumentos alentejanos. Ni arcos de herradura, ni muros de mampostería, ni contrafuertes cilíndricos con remates cónicos, ni las curiosas almenas de sección trapezoidal, ni alpende, ni nada de lo que constituye el tipo arquitectónico del Alentejo. Lo mismo se puede decir en relación con Sintra. Incluso la impresión de primera vista es concluyente. Y precisamente para hacer visible de golpe esa patente diferencia —que ha aceptado con amables palabras el Dr. Dos Santos—es para lo único que entonces uní a las fotografías de Sintra y del Alentejo la preciosa fotografía de la Torre de Belem. Torre a la que con sobradas razones ha podido llamar el mismo crítico portugués «joya suprema del arte nacional.»

El segundo aspecto antes aludido es el de las «sugestiones musulmanas» de la torre y su origen marroquí. En otras palabras, que la Torre de Belem sea o no *también* mudéjar. Ciertamente, son serias las razones expuestas por el Dr. Dos Santos a favor de

---

(8) *O estilo manuelino,* ya citado.

su tesis de que las cúpulas de gayones que acusan aún más la personalidad del baluarte de Restelo están tomadas de la *Kutubiya* de Marraqués. Para reconocer esto no puede ser impedimento de ninguna clase el conceder atención a los argumentos del profesor Correia, ni hubiera sido razonable tomar partido en bloque, ni hay por qué considerar enlazadas con las viejas disputas las nuevas opiniones que puedan ocasionalmente coincidir con uno u otro de los criterios en aquéllas mantenidos. El profesor Dos Santos señala con acierto las razones históricas que explican tal relación: la estancia en Marruecos de Francisco de Arruda, arquitecto de la torre. Otros argumentos artísticos, como la presencia de ventanas geminadas, son muchísimo menos fuertes, y creo que ninguno de ellos autoriza a afirmar absolutamente «que la Torre de Belem es tan mudéjar como los monumentos del Alentejo clasificados como tales.»

Esto, en definitiva, viene a equivaler a la cuestión de la intensidad y la trascendencia con que Marruecos influyera en la mentalidad arquitectónica y en el estilo personal de los Arrudas. Baste con recordar que Paul-Antoine Evin, el último que ha estudiado concreta y detenidamente esta cuestión, considera que esas influencias son mínimas (9).

Este es en resumen, y según yo creo, el estado actual de las ideas

---

(9) EVIN, PAUL-ANTOINE: *L'architecture portugaise au Maroc et le style manuelin,* en «Bulletin des Etudes Portugaises», Instituto Francés en Portugal, Coimbra, fascículo 1 de 1942, 56: «La question s'est posée de reconnaître si les Arrudas n'avaient pas été influencés en retour par leurs séjours au Maroc. L'un et l'autre ont été successivement chargés dans la suite de l'intendance générale des oeuvres de l'Alentejo, y compris les palais royaux d'Evora, et cette région est particulièrement caractérisée par l'usage de l'arc outrepassé et des fenêtres géminées, divisées par une ou deux colonnettes, comme nous en voyons dans l'architecture musulmane. La proximité de l'Espagne mudéjar, l'intervention d'ouvriers andalous, ont été invoquées et considérées comme suffisantes. Nous devons, en tous cas, reconnaître une influence musulmane indirecte ou directe sur les éléments de l'architecture de l'Alentejo, soit que les expéditions au Maroc aient mis le style à la mode, soit que les habitudes d'Espagne aient pénétré jusque là. Là encore nous voudrions, au passage, préciser une notion importante. L'apparition d'éléments étrangers dans le vocabulaire manuélin est ici peu contestable. Mais c'est une chose que d'admettre des éléments étrangers dans sa langue, c'en est une autre que de s'exprimer suivant une syntase étrangère. Par une force d'assimilation dont le style manuélin des Arrudas trouve tout naturellement le secret, la syntaxe manuéline l'emporte, et les éléments étrangers se trouvent gorgés d'une sève qui les rend presques méconnaissables .Qu'importe, sur un chapiteau, la presence d'un turban, si à l'opposé du graphisme et du champ levé musulman, ce turban est traité avec l'épaisseur et le naturalisme d'une torsade manuéline. Les Arrudas enrichissent leur langue, mais ce n'est pas une raison pour eux de modifier en rien leur manière.

Au Maroc même, nous faisons d'autre part dans l'architecture portugaise une importante constatation. Jamais la moindre influence indigène n'apparaît dans le décor des monuments dont nous nous préoccupons. Nous notons au contraire une

sobre el estilo manuelino y sobre el mudejarismo portugués. Es más que posible que sea ésta la última ocasión en que escriba sobre tal tema, ya que de él me alejan inflexiblemente mis estudios actuales. En cambio, de lo que ningún español puede sentirse nunca alejado es de una estrecha solidaridad histórica con el genuino —ancho, seguro y generoso—espíritu de Portugal.

---

sorte de volonté bien arrêtée d'imprimer ça et là aux murs, par le tracé d'un arc, par l'impression d'un emblême, une note rigoureusement métropolitaine, et je ne sais si je m'égare en y faisant intervenir ce sentiment naturel aux coloniaux qui, jalousement, s'entourent de souvenirs du pays.»